



Om at samle på hændelser

Bevaring og registrering af flygtige kunstformer

Kullberg, Mads

Publication date:
2016

Document version
Andet version

Document license:
[CC BY-NC-ND](#)

Citation for published version (APA):
Kullberg, M. (2016). *Om at samle på hændelser: Bevaring og registrering af flygtige kunstformer*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

Ph.d.-afhandling
Mads Kullberg

OM AT SAMLE PÅ HÆNDELSE

BEVARING OG REGISTRERING AF FLYGTIGE
KUNSTFORMER



OM AT SAMLE PÅ HÆNDELSE

BEVARING OG REGISTRERING AF FLYGTIGE
KUNSTFORMER

Mads Kullberg

Om at samle på hændelser : Bevaring og registrering af flygtige kunstformer

Ph.d.-afhandling

Mads Kullberg

Museet for Samtidskunst

Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet
2016

Hovedvejleder under ph.d.-forløbet: Frederik Tygstrup, professor, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet

Virksomhedsvejleder under ph.d.-forløbet: Sanne Kofod Olsen, rektor, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler (2014-), daværende museumsdirektør, Museet for Samtidskunst (2009-2014)

English title: *Collecting Occurrences : Safeguarding and Documenting Ephemeral Art Forms*

Forsideillustration: UMEDA Tetsuya + AMEMIYA Yosuke, performance og installation, Namura Art Meeting '04 - '34 Vol. 04, Osaka, Japan, 20. oktober 2012 (øjebliksbillede). Foto: Mads Kullberg

Bagsideillustration: Ann-Marie LeQuésne, *Fanfare for Crossing the Road: The New York Fanfare*, performance, 23rd Street and 7th Avenue, New York, 12. maj 2013 (øjebliksbillede). Foto: Mads Kullberg

Indhold

Forord	1
Forkortelser	2
Introduktion	4
Problemet	7
Fundament, begreber og afhandlingens opbygning	7
Værket som begivenhed	8
Hændelse, handling	12
Variabilitet	14
Netværket	16
Om strukturen	19
 I Forekomster i kunst- og kulturarven	 24
Kulturarv	25
Definitioner	28
Kulturarv og erindring	31
Dominerende diskurser	33
Begrebet immateriel kulturarv	35
Kulturarvens bemyndigelse	38
Konvention til debat	41
Lignende termer: immateriel, uhåndgribelig, flygtig	43
Hypermnesia, amnesia	53
 Hændelser på museum	 59
Levende kulturarv	60
Kulturarv, samtidskunst	64

Autenticitet	70
Den danske museumslov	73
II I systemet	78
Organisering	79
Kategorier	81
Nye kategorier	83
Hændelser, metaforer	90
Flertydigt, komplekst	93
Registrering	96
Indsyn: Hændelser i dansk museumsregistrering	97
Arkiv/dokumentation	100
Regin	103
Hændelser, aktiviteter, proveniens	105
Social registrering	107
Udsyn: Begivenhedscentrisk registrering	111
Møder på tværs	116
Miljø og potentiale	120
Hændelsens bevaringsontologi	126
Intention, instruktion	136
Partitur, notation	140
Original, kopi, mutation	144
Diagrammet: Den generative dokumentations- og arkivform	148
Konklusion	156
Resumé	160
English Summary	162
Referencer	164
Illustrationer	181

Forord

Under ph.d.-forløbet har jeg besøgt flere kulturinstitutioner, hvis grundlag er meget forskellige, men hvor interessen for bevaringen af flygtige udtryk er samstemmende. Blandt disse institutioner er Kulturstyrelsen i København, Franklin Furnace Archive i New York, Filmform, EMS og Fylkingen i Stockholm, Urban Research Plaza ved Osaka City University, REMO og Breaker Project i Osaka, NTT Inter Communication Center (ICC) i Tokyo, Aichi Arts Center i Nagoya og Yamaguchi Center for Arts and Media (YCAM) - og flere andre. Talrige samtaler med engagerede og vidende mennesker har haft direkte indflydelse på afhandlingens udformning, mens andre har været afgørende led i opsporingen af problemstillinger og nye veje. Disse linjer, vildskud og forgreninger er betegnende for måden, hvorpå afhandlingen er blevet til og skal læses. Tak til min hovedvejleder Frederik Tygstrup og virksomhedsvejleder Sanne Køfod Olsen. Tak til kolleger, venner og familie. Afhandlingen tilegnes min kone, min søn og min datter.

Forkortelser

AHD:	Authorized heritage discourse
ANT:	Actor-Network Theory (Aktør-netværksteori)
BAM/PFA:	Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive
CDWA:	<i>Categories for the Description of Works of Art</i>
CIDOC:	Comité international pour la documentation du Conseil international des musées
CIDOC CRM:	CIDOC Conceptual Reference Model
CMCM:	Capturing Unstable Media Conceptual Model
CVD:	Center for VideoDokumentation
DAMD:	Digital Assets Management Database
DCA:	Digitising Contemporary Art
DIDL:	Digital Item Declaration
DISMARC:	Discovering Music Archives
DKC:	Det Kulturhistoriske Centralregister
DMDS:	Dansk Museum Dokumentations Standard
DOCAM:	Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage
ECLAP:	European Collected Library of Artistic Performances
EMS:	Elektronmusikstudion
FRBR:	Functional Requirements for Bibliographic Records
FRBRoo:	FRBR object oriented
FF:	Franklin Furnace Archive, Inc. (Franklin Furnace)
FFDB:	Franklin Furnace Database
GAMA:	Gateway to Archives of Media Art
GPDH:	<i>Guidelines for the Preservation of Digital Heritage</i>
ICH:	Intangible Cultural Heritage
ICHC:	<i>Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage</i> (Intangible Cultural Heritage Convention)

ICOM:	International Council of Museums
ICOMOS:	International Council of Monuments and Sites
ICCROM:	International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property
IFLA:	International Federation of Library Associations
ISO:	International Organization for Standardization
KFU:	Kulturministeriets Forskningsudvalg
KID:	Kunstindeks Danmark
LIMA:	Living Media Art
MANS:	Media Art Notation System
MAP:	Media Art Platform
NIMk:	Nederlands Instituut voor Mediakunst
NMF:	New Media Forum
OAIS:	Open Archival Information System
Regin:	Registrar interface
SARA:	Samlingsregistrering og - administration
SMN:	Statens Museumsnævn
UNESCO:	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation
VMI:	Variable Media Initiative
VMN:	Variable Media Network
VMQ:	Variable Media Questionnaire
XML:	Extensible Markup Language
ZKM:	Zentrum für Kunst und Medientechnologie

Introduktion

I 1982 udgiver Statens Museumsnævn en vejledning til registrering af kunst på de danske kunstmuseer. Vejledningen beskriver genstandsregistrering af kunstværker og gennemgår trin for trin de elementer, der udgør en fyldestgørende beskrivelse af det indsamlede værk. Som en del af afsnittet, der omhandler dokumentation, optræder imidlertid en beskrivelse af en kunstkategori, som ikke tidligere har fået opmærksomhed. I vejledningen kan man læse, at der er sket en “udvikling i billedkunsten”, og at denne udvikling gør, at der “i fremtiden” kan være behov for at opbygge arkiver (parallelt med værksamlingerne), som bevaringsinstans denne kategori af kunst, der her omtales som “kunstneriske fænomener”:

Der er imidlertid i de senere år sket en udvikling i billedkunsten, der gør, at der i fremtiden tillige kan blive tale om en *dokumenterende registrering* (også kaldet bevaringsregistrering) af kunstneriske fænomener. (Fabritius, 1982, s. 1)

Det er disse “kunstneriske fænomener”, der er udgangspunktet for nærværende afhandling. Man har i starten af 1980’erne samlingspraktisk fået øjnene op for nye kunstformer, som performance, konceptkunst og installationskunst, der siden 1960’erne og 1970’erne i stort omfang har defineret samtidskunstscenen. Som Statens Museumsnævns registreringsvejledning antyder, foreligger der ikke en klar handlingsplan for denne type kunst, men der er dog forståelse for, at det snarere er et dokumentationsanliggende end et værksamlingsanliggende. Denne handlingsplan er stadig fraværende, men dog i Kulturministeriets bevidsthed over tyve år senere, i 2003, da ministeriet udgiver rapporten *Udredning om bevaring af kulturarven*. Heri nævnes igen en dokumentationsafhængig kulturarvsform, som kalder på yderligere undersøgelser (Kulturministeriet, 2003). De kunstneriske fænomener indgår i praksis ikke i den museale virkelighed som samlbare værker, men som flygtige bevisenheder, der snarere fastholdes gennem registrering og dokumentation.

Tingene har naturligvis udviklet sig på det museale område siden 1980’erne, men et egentligt alternativ til denne sondring mellem arkivalier og værkobjekter, synes alligevel ikke at være væsentligt udviklet på administrativt niveau. Således skelnes stadig klart mellem kunstværker og dokumentation i museumslovens formålsparagraf, ligesom der

igennem begreber som autenticitet og originalitet fokuseres på ægtheden og de uomtvistelige karaktertræk ved den indsamlede genstand. Dette gør sig i særdeleshed gældende i de kunsthistoriske samlinger, hvor kunstværket, som netop originalt, autentisk objekt, har markeret sig som en de facto forudsætning for indsamlingen og bevaringen.

Med til problematiseringen af kunstmuseets virke i forhold til den flygtige kunst ligger en naturlig spørgen til, hvordan vi skal forstå det flygtige kunstværk. Værkkategorier, som lydkunst, performance, installation og digital kunst, hjælper til at konstruere en fælles forståelse for emnets afgrænsninger, men kunstkategorierne i sig selv og anvendelsen af dem kan også have en fordunklende effekt, idet der ikke hersker konsensus om, hvordan de enkelte kategorier anvendes i teoretisk og praktisk forstand. Nedslag i det fælles danske kunstregister, Kunstindeks Danmark (KID), bekræfter, at der ikke altid er (og heller ikke er krav om) enighed om, hvordan kunstkategorierne anvendes, og hvilken værkforståelse der ligger til grund for de enkelte museers registreringer. Dette er især tydeligt for nyere ikke-sedimenterede kunstformer.

Afhandlingens undersøgelser udspringer af disse konkrete problemstillinger, der foruden praktiske vanskeligheder også medfører en ængstelse for tabet af væsentlig forbigående kulturarv. Undersøgelsen trækker på begrebsdannelser og metoder fra en række forskellige fagtraditioner. Håndteringen af den flygtige kulturarv tilgås forskelligt fra område til område, fra faglighed til faglighed, fra genstandsfelt til genstandsfelt, omend man på tværs alligevel kan identificere fællestræk og sammenfaldende problemstillinger.

I stedet for at redegøre for individuelle problemstillinger og specifikt holde mig inden for én fagtradition, har jeg valgt at antage en tværdisciplinær metode, hvor nedslag i specifikke problemstillinger har relevans, i det omfang at der gennem disse kan siges noget mere generelt om den institutionelle håndtering af flygtige og i sidste ende også, som et delmål, om ikke-flygtige æstetiske udtryk.

Diskussionen af forholdet mellem værket og dets dokumentation er væsentlig for udviklingen af nye registrerings- og bevaringspraksisser for flygtige, processuelle eller konceptuelle kunstformer. Fra flere sider har man forsøgt at afdække dokumentationens rolle, registrering og herigennem bevaringen og sikringen af ustabile eller utraditionelle værktøyer. Mest toneangivende har Guggenheim omkring årtusindskiftet indledt projektet Variable Media Initiative og senere den institutionelle arbejdssammenslutning Variable Media Network, hvis arbejde i dag stadig bruges som reference. Variable Media Network har blandt andet affødt sammenslutningerne og projekterne Archiving the Avant Garde og Forging the Future. Fælles for disse projekter er et fokus på værkernes adfærdsmæssige

kvaliteter og en værkerforståelse, der rækker på tværs af traditionelle værkkategorier.

For den digitale kunst har Rhizome i New York markeret sig som en væsentlig spiller og har siden 1999 samlet på digitale kunstformer i deres ArtBase. Nogle år forinden grundlagde Stephen Dietz Walker Art Museums New Media Initiative. I Holland begyndte den institutionelle interesse for kunst og nye teknologier tidligt. I 1978 grundlagdes udstillings- og produktionsstedet MonteVideo i Amsterdam. MonteVideo blev senere til Nederlands Instituut voor Mediakunst (NIMk). NIMk lukkede i 2012, men deres store samling af mediekunst og arbejdet med bevaringen, forskningen og formidlingen af samlingen videreføres af den nydannede institution LIMA. Ligeledes i Holland, med Rotterdam som hjemsted, har V2_archive i en lang årrække fokuseret på arkivering af ustabile kunstformer. I Karlsruhe har Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) etableret sig som en markant forsknings- og indsamlingsinstitution med fokus på mediekunst og nyere kunstformer. Mange flere initiativer kunne nævnes. I Danmark har især Museet for Samtidskunst, siden det åbnede i 1991, haft en betydelig rolle i etableringen af opmærksomhed på utraditionelle kunstformer. Museet har således tidligt haft fokus på medie- og lydkunst og trukket spørgsmål om kunstformernes bevaringsmæssige udfordringer ind i en dansk museal kontekst.

De ustabile eller utraditionelle værker karakteriseres ofte som temporære værker og ofte som værker, hvis nedbrydningsgrad er uafklaret eller vanskelig at inddæmme. Men fælles for alle disse problematikker er, at de er problematikker, fordi de sættes op imod de eksisterende paradigmer - idet de på hver deres manér eksemplificerer eller manifesterer det, der ikke er stabilt, det, der ikke kan ses, det, der ikke kan dokumenteres, ikke kan fastholdes, ikke kan kategoriseres, eller hvor de kategoriseringssystemer og den taksonomi, der er blevet udviklet og vedligeholdt, ikke længere er tilstrækkelige. (Kunst)værket er udgangspunktet for afhandlingen, men snarere end at tale om finite objekter, betragtes værket som et udvidet fænomen, hvor dets variable og sammensatte karakter diskuteres.

Afhandlingens hensigt er at beskrive en metode og en strategi, som udfolder mangfoldigheden uden at favorisere specifikke værkgenrer. Det er en lille, men dog central, sektion af et samlet samlingskorpus for kunst- og kulturhistoriske museer, som afhandlingens problemstilling udspringer af. Men afhandlingens metode er at angribe problemstillingen fra mange forskellige sider. Det er på den baggrund, at der trækkes på teoridannelser og praksis fra både kunst, musik og performance, og på tværs af kunst- og kulturhistoriske skel.

Undervejs i afhandlingen benævner jeg de omhandlende kunstformer på flere forskellige måder. Jeg knytter termer, som flygtig, variabel, performativ, processuel, levende, utraditionel, immateriel og uhåndgribelig, til de kunstformer, jeg omtaler. I den forbindelse

er det også nødvendigt at bemærke, at det primært er kontekstuel bestemt, når disse termer anvendes. Når jeg ikke lægger mig fast på en fast, gennemgående omtaleform, hænger det sammen med, hvilke begreber der optræder i kildematerialet.

Problemet

Med afhandlingen undersøges sikrings- og bevaringsstrategiske problemstillinger opstået omkring samtidens flygtige og begivenhedsorienterede kunstformer. Hensigten er at etablere fundamentet for en opdateret museal registrerings- og beskrivelsespraksis med en bevaringsontologi, som indarbejder begivenhedsværkets variable, modulære, manifesterende og foranderlige karaktertræk.

Fundament, begreber og afhandlingens opbygning

Selvom såvel afhandlingens litterære kilder som det empiriske korpus ofte tager afsæt i særlige problemstillinger, der knytter sig til snævert definerede områder, fremhæves primært de punkter, som har relevans for en samlet forståelse og perspektivering af afhandlingens genstandsfelt.

Afhandlingen bygger på nogle grundbegreber og nogle forestillinger om værkets karakter, som står i gæld til forskningen, inden for blandt andet new media art og performativitet. Forskningen i digital kunst, herunder særligt opblomstringen af begrebet new media art, kan ses som en uomtvistelig motivator for udviklingen af nye indsamlings- og sikringsstrategier - og ikke mindst som en katalysator for ny opmærksomhed på begreber, rammer og metoder, som ikke kun peger frem, men også ser tilbage og opsamler tidligere opståede kunstformer, som netop performance, installationskunst, videokunst og konceptkunst. Teoridannelser omkring new media har siden slutningen af 1990'erne markeret sig som et nyt og selvstændigt felt, som med rødder i avantgardistiske kunstproduktioner i 1920'erne og postmodernistisk tænkning fra 1980'erne opstår i og omkring nye teknologier, distributions- og produktionsformer og ikke mindst i en virkelighed, som i stigende grad er blevet digital. Så selvom new media og new media art som kunstformer ofte knyttes specifikt til digitale medier, har den teoretiske diskurs, hvori new media indføres, et bredere perspektiv, der peger ud over det digitale.

Afhandlingens bæring er som sådan ikke centreret om kunstneriske fænomener kategoriseret som new media eller new media art, men fordi der omkring disse begreber

synliggøres et paradigmeskift, som påvirker værkbegrebet og især diskuterer materialitet, proces og netværk, er det relevant at følge new media art hen ad vejen i afdækningen af et mere bredt æstetisk og kunstnerisk genstandsfelt. Forskningen i new media bidrager med andre ord konstruktivt til afhandlingens teoretiske og analytiske fundament. Også væsentlige er studier i performance og det performative, som fra 1990'erne har markeret sig som en tværdisciplinær forskning, der trækker linjer mellem sprogvidenskab, dans, teater, billedkunst med videre, og som netop understreger handlingens særlige funktion i betydningsdannelsen.

Begreber fra musikken, som notation og partitur, bruges som en fælles referenceramme mellem musik og billedkunst. Forbindelsen mellem musikken og billedkunsten bemærkes fra flere sider som et kærtkommen addendum til billedkunstens bevarings- og dokumentationspraksis. Dette undersøges i afhandlingens sidste del (se Dekker, 2013; Laurensen, 2006; Rinehart, 2007; Rinehart og Ippolito, 2014).

Også en anden gren af kulturstudierne viser sig at have stor indflydelse på forståelsen af afhandlingens i udgangspunktet kunstteoretiske problem. Begrebsliggørelsen og teoretiseringen af den immaterielle kulturarv, som traditionelt har udviklet sig som et område inden for antropologien, arkæologien og kulturhistorien, men som principielt og definitorisk (omend ikke altid tydeligt) også berører kunsthistorien, danner grundlag for en diskussion af dels det autentiske - dels forholdet mellem det immaterielle og det materielle.

Værket som begivenhed

Diskussionen om kunsten erstatter op gennem det 20. århundrede forrang for materialitet med et nyt fokus på værkets kontekst, adfærd og relationer. Det bliver således også mindre væsentligt at understrege det materielle i nærværende behandling af stoffet, hvor fokus er på det begivenhedsorienterede. Dette dækker over en bredere vifte af flygtige kunstneriske udtryk, herunder forekomster af lydkunst, installationskunst, happenings etc. Jeg har med vilje valgt ikke at beskrive afhandlingens genstandsfelt som tilhørende en specifik periode, kategori, type eller materialitet. Som jeg redegør for undervejs, er de kunstformer, jeg behandler, bedst karakteriseret ved, hvordan de opfører sig, snarere end ved hvilken materiel beskaffenhed de måtte have.

Afhandlingens sigte er ikke at diskutere, om noget er kunst eller ej. Den er heller ikke en afvisning af et æstetisk eller affektivt element i kunstproduktionen, men jeg lægger mig op ad en allerede etableret kunstteoretisk diskurs, som fokuserer på relationer, netværk og proces som konstituerende parametre i kunstopplevelsen.

Afhandlingen argumenterer for, at det værkbegreb, som her er i spil, ikke lader sig indfange af sondringen mellem på den ene side “genstand”, som dækkende for traditionelt set statiske kunstformer, som maleri, tegning og skulptur, og på den anden side “begivenhed”, som dækkende for temporære og flygtige kunstformer, som performance og happenings. At forsøge at indfange det flygtige er således en disciplin, der ikke blot involverer flygtige kunstformer, men den kaster også lys over og spørger til grundlaget for indsamling og dokumentation generelt. Det flygtige må altså her betragtes som en katalysator for en diskussion af værket.

Inden for lingvistikken begivenhedsforskning er der flere opfattelser af, hvordan en begivenhed skal forstås. Der kan som udgangspunkt defineres to fløje, hvor den ene søger at definere begivenheden som et abstrakt fænomen, mens den anden fløj betragter begivenheden som et helt konkret fænomen. Den ene side opfatter begivenheder som en række stadier, der virker omkring de konkrete enheder, der foreligger i verden - og den anden side ser en konkretisering, der helt sidestiller begivenheden med de øvrige faste elementer i vores oplevelsesverden.

Objekter kan siges at have en klar entydig rumlig forankring (de optager eller besætter det sted, de befinder sig i), mens begivenheder i højere grad er i stand til at dele steder. Omvendt i relation til tid, vil objekterne være *i* tiden, mens begivenheder typisk opfattes som noget, der *tager tid*.

Det sammenfald eller modsætningsforhold, der måtte være mellem ting og begivenheder, kan undersøges gennem en udredning af analogier og dis-analogier mellem dem (Casati og Varzi, 1999; Zacks og Tversky, 2001). Motivationen for sammenligningen kan ses som et konstruktivt anliggende, der synes nødvendigt for at kunne knytte konceptuelle og konkrete begreber sammen og dermed skabe en fælles forståelsesramme for begivenheder og objekter.

Inden for teoridannelserne omkring begivenheder opereres dog typisk med den antagelse, at begivenheder og objekter er entiteter af samme art. Set ud fra dette perspektiv er en begivenhed et ustabil objekt, mens et objekt kan forstås som en stabiliseret begivenhed. Det vil med andre ord sige, at begivenheder tydeligt udvikler sig og forandrer sig over tid, mens objekter opfattes som relativt faste entiteter. Dette pointeres allerede i 1951 af den amerikanske filosof Nelson Goodman i *Structure of Appearance*:

What we think of as a phenomenal thing is distinguished from what we think of as a phenomenal event or process only in the pattern of differences among its temporal parts. A thing is a monotonous event; an event is an unstable thing. (Goodman, 1977, s. 259)

Når jeg har taget udgangspunkt i begivenheden, er det for at diskutere et spændingsfelt, der opstår mellem den og objektet. Men også for at anlægge og støtte en forståelse af begivenhed og objekt som sammenlignelige entiteter, netop for at kunne arbejde konstruktivt mod en bipolarisering af de to begreber.

Vi kan også forsøge at skelne mellem begivenheder og handlinger. Handlinger betragtes ofte som intenderede begivenheder. I en introduktion til den kognitive semiotik beskriver sprogforsker Per Aage Brandt handlingen som en "evaluerende adfærd baseret på idealprogrammet", og han henviser til en agents sammenligning af slutfaserne mellem idealprogrammet og det realprogram, som faktisk finder sted. En handling vil i denne forstand blive betragtet, som en af et menneske (eller en non-human aktør) bevidst planlagt eller udført begivenhed¹. Og det er netop det intenderede, som gør os i stand til at betragte kunstneriske udtryk, som for eksempel en performance, en happening eller aktion, som en handling, idet der er tale om en bevidst udført begivenhed af enkeltpersoner eller grupper af personer.

At begivenheder også kan være handlinger, synes på mange måder indlysende, men her trækkes de med ind i begrebsafklaringen med henblik på at skabe forbindelse mellem det processuelle og det performative. Sammenligningen af realprogrammet baseret på et idealprogram kan ganske vist forstås som en ren tankeproces, men som jeg kommer ind på i afhandlingens sidste del om partitur og notation, henviser det for musikken og andre performative kunstformer til et ofte nedskrevet og struktureret forlæg. Her er partituret, scoret, instruktionen og andre notationsformer relevante former, der udført, klart markerer at intenderede begivenheder, altså handling, har fundet sted.

Som et naturligt udgangspunkt for og en opfølgning på årtiers kunstinstitutionelle diskussion rejses derfor spørgsmålet, om hvilket forhold værket har til begivenheden, og efterfølgende, hvilket forhold begivenheden har til objektet. Museumsfeltet har et solidt og velafprøvet greb om ting som udgangspunkt for forsknings- og formidlingsaktiviteter, mens begivenheder, tidslige og rumlige forhold synes anderledes usikkert behandlet. Inden for den kulturhistoriske museumstradition synes begivenheder dog i højere grad at manifestere sig som spor i samlingsregistreringerne, end de gør på de kunsthistoriske museer, idet det geografiske udgangspunkt og bestemmelsen af den tidslige markør for indsamlingen på

¹Brandt siger følgende om den form for begivenhed, der også kan betragtes som en handling: "Hvis en tilstand nu er et lokalt dynamisk system i rummet, er en begivenhed altså et agentivt, dynamisk indgreb i tilstanden, som medfører en forandring af systemet. Systemet er vel at mærke en relativt stabil konflikt, og indgrebet forrykker balancen mellem konfliktens kræfter. For så vidt agenten yderligere udvikler en evaluerende adfærd baseret på et idealprogram, hvis slutfase sammenlignes med slutfasen i det motoriske realprogram, er begivenheden altså desuden en handling" (Brandt, 2003, s. 84).

det kulturhistoriske område ofte ligger forud for registreringen af de enkelte genstande, hvor den omvendte strategi (genstand før begivenhed og geografi) gør sig gældende i den kunstmuseale registrering.

Med øje for at afhandlingens formål er at addere til metodeudviklingen, for hvordan et værks flygtige egenskaber indfanges, beskrives og dokumenteres struktureret, fremdrages her en definition af værket som dokumentationsobjekt:

A work can be a single physical thing, a fragment or part of a broken or dispersed work, a work composed of many parts, or an event considered an art work, such as a happening or other time-based, nonpermanent work. (Værkdefinition, Gettys *Categories for the Description of Works of Art* (CDWA) Harpring, 2014)

Gettys værksdefinition giver, som det fremgår, et billede af, hvad et værk kan være, og definerer også, hvilket synes indlysende, at kunstværket som reference for dokumentationen kan være mange forskellige ting. CDWA er først og fremmest en beskrivelsesstandard, men vidner om, at der bagved standarden gemmer sig et differentieret værkbegreb. Værket kan altså være en fysisk ting, et objekt, som for eksempel et maleri eller en skulptur, men det kan også være en sammensat størrelse, som i sin helhed eller som fragment søges beskrevet under værkkategorien. Endelig kan værket være en ikke-permanent begivenhed. Som beskrivelsesstandard er værkets varige karakter ikke som sådan væsentlig. Det er ikke afgørende, at det, den beskriver, findes, endsige hvilken karakter det har, så længe kategoriens beskrivelse stemmer overens med det, der puttes i den. På den måde er den diffuse kategori "værk" både taknemmelig og utaknemmelig, idet den både er altomfavnende og samtidig har uklare grænser.

Det, der derimod har betydning, er, hvordan en given værkforståelse i et specifikt informationssystem modelleres, og med hvilke formål modellen opbygges. Modellen, som jeg udvikler i afhandlingens sidste del, tager med andre ord konkret form efter den værkforståelse, afhandlingen søger at belyse.

Som det antydes i forrige afsnits introduktion til begivenheder og ting, er udgangspunktet for den værkforståelse, nærværende afhandling opererer med, at finde i begivenheden. I det følgende vil jeg derfor i relation til karaktertræk i begivenheden fremlægge koncepterne: hændelse (handling), variabilitet (foranderlighed) og netværket som vinkler og momenter, der beskriver den værkforståelse, jeg går ud fra.

Hændelse, handling

Et indledende begreb og en klassifikation af den kunst og de kunstneriske mekanismer, der er særligt relevante for nærværende diskussion, findes i kulturteoretiker og filosof Brian Massumis *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts* fra 2011. Massumis kunstfilosofiske tænkning fusionerer kunst og filosofi i en såkaldt generativ typologi, som dynamisk sammenkædede begivenhedsforestillinger. Massumi taler således om og udbygger begrebet *occurrent arts*, som han låner fra filosof Susanne Langers klassiske værk *Feeling and Form* fra 1953. Occurent arts kan på dansk løseligt forklares som et begivenhedsværk - et værk, forstået som en instans af en begivenhed. På den måde omskrives værket i et begivenhedsforløb, som noget, der udvikles og sker.

Hos Langer introduceres *occurrent arts* som en erstatningsterm for det ellers hyppigt anvendte *arts of time*, som beskriver tidsbaserede kunstformer. *Arts of time* står i modsætning til *arts of space*, som beskriver rumligt udfoldede kunstværker. Hvor den rumlige udfoldelse traditionelt kobles til de visuelle plastiske kunstformer, knyttes tiden altså hovedsagelig til kunstarter, som litteratur, drama, dans og musik. Men når Langer alligevel ikke finder beskrivelsen *arts of time* helt dækkende, er det på baggrund af en iagttagelse af værkernes tilblivelsesprocess eller vækst. Musikværket (der trækkes ind som eksempel) gennemgår et forløb fra idé til form: "a musical work grows from the first imagination of its general movement to its complete, physical presentation, its *occurrence*" (Langer, 1953, s. 121). Det er altså denne begivenhed eller hændelse, som foranlediger Langer til at erstatte *arts of time* med *occurrent arts*. De henholdsvis rumlige og tidslige aspekter af kunstformerne optræder ganske vist som en opdeling af kunstformerne, men, som Langer også pointerer, er der dog en kompleksitet i værkets fremtrædelse, der i mange tilfælde blander rumlige og tidslige elementer.

Så selvom vi overordnet kan sige, at for eksempel musik primært udfoldes i tid, mens billedkunst primært etableres i rum, er der alligevel overflydninger og sammenfald, som forplumrer en helt entydig skelnen mellem kunstens frembringelse af tidslige, bevægelige eller rumlige illusoriske fornemmelser. Dette underbygges gennem en indledende skelnen mellem såkaldte primære og sekundære illusioner. Illusionerne er det, der fremkalder enten tidslige eller rumlige fornemmelser - og det er vægtningen mellem disse, der definerer værkernes overordnede enten rumlige eller tidslige karakter. Som tillæg til en tidslig primær illusion kan der også forekomme en rumlig sekundær illusion, og omvendt at tidslige illusioner kan bygges på de primært rumlige: "A space may suddenly appear in music, time may

be involved in visual works” (Langer, 1953, s. 118). Men det er den primære illusion, der bestemmer værket fra første færd. Langer siger:

The primary illusion always determines the “substance,” the real character of an art work, but the possibility of secondary illusions endows it with the richness, elasticity, and wide freedom of creation that make real art so hard to hold in the meshes of theory. (Langer, 1953, s. 118)

Langer pointerer her noget, som også i den praktiske omgang med kunstformerne stadig opleves som vanskeligt: at etablere en entydig differentiering mellem rumlige og tidslige kunstformer. Derfor er det heller ikke overraskende, at Massumi udvider Langers *occurrent arts* til ikke bare at dække over relationelle begivenheds-baserede kunstformer, som performance kunst, interaktiv kunst og kunstinterventioner (kunstformer, som begrebet dog tager udgangspunkt i), men formulerer et kunstbegreb, der ikke blot beskriver den begivenheds-baserede kunst, men al kunst, idet han på hver deres vis lader alle ustabile som stabile kunstformer indfange under *occurrent arts*:

All arts are occurrent arts because any and every perception, artificial or “natural,” is just that, an experiential event. It’s an event both in the sense that it is happening, and in the sense that when it happens something new transpires. There is eventfulness in art, just as there is artfulness in nature. And there is creativity across the board. Because every event is utterly singular, a one-off, even though with and through its one-offness a “likeness” is necessarily thought-felt to a whole population of other events with which it forms an endless series of repeated variations. (Massumi, 2011, s. 82–82)

Uagtet den selvbeskrevne, aktivistiske agenda, Massumi lægger for dagen, ikke bare i dette værk, men bredt gennem sit forfatterskab, er *occurrent arts* et godt udgangspunkt for den videre diskussion af værkbegrebet. Hvor Langer bruger *occurrent arts* som en modsætning til de visuelle kunstarter, lader Massumi altså begrebet omfavne alle former for kunst, idet den traditionelle opsplittelse i tidslige og rumlige kunstarter indskrives i et dynamisk og generativt verdensbillede. *Occurrent arts* virker derfor særdeles velegnet som overordnet kunstopfattelse, der sætter værkets tidslige og handlende aspekter i spil. Når Massumi fastholder, at alle kunstformer i bund og grund er erfaringsbaserede begivenheder, taler det også for, at grundforståelser, fra for eksempel musikkens verden, på mange måde også kan overføres som en overliggende forståelse for alle andre kunstformer.

Herhjemme har kunsthistoriker Camilla Jalving markeret sig som fortaler for et lignende greb, idet hun argumenterer for det ligeledes inkluderende kunstbegreb “værk som handling” (Jalving, 2011), som er rodfastet i performativitetsteorien. Jalving bidrager i

udgivelsen *Værk som handling* (2011) væsentligt til forståelsen af det performatives produktive og processuelle karakter inden for et kunsthistorisk fagområde. Selvom performance og performativitet fylder betragteligt i det kulturteoretiske landskab siden 1990'erne, undersøger Jalving dog alligevel et ubelyst hjørne og tænker performativitet ind i kunsthistorien, som en måde at beskrive både indre og ydre forhold i værket.

Jalving beskæftiger sig indgående med forholdet mellem værk og handling og argumenterer for en sammentænkning af en traditionel dikotomi mellem et præsentationsniveau og et repræsentationsniveau, som er fremherskende i det felt, performanceteorien, hun skriver sig ind i. Jalving arbejder ud fra den tese, at det nødvendigvis også på et teoretisk niveau er yderst konstruktivt at indtænke en vekselvirkning mellem tegn (præsentation) og handling (repræsentation). Jalvings position er interessant, idet den dækker et bredere udsnit af kunstens former. Den isolerer sig ikke til performance, men konstruerer en teori, der for så vidt kan påføres alle kunsttyper og -former. Værket, set i dette performativitetsteoretiske spor, er heller ikke en afsluttet størrelse, men er netop en handling og en handlende udveksling, der hele tiden genskaber sig selv:

Det giver derfor mere mening at operere med et både/og frem for et enten/eller. Det er da også her, performativitetsbegrebet har sin styrke, netop fordi det i modsætning til performancebegrebet, i hvert fald som det traditionelt er blevet formuleret inden for performanceteorien, kan rumme et værks præsentative såvel som repræsentative egenskaber og kan sammentænke tegn og handling. Således muliggør performativitetsbegrebet en model, der i stedet for at basere sig på modsætning baserer sig på samtidigheden af den stadige udveksling mellem et værks referentielle og performative niveau. (Jalving, 2011, s. 249)

Variabilitet

Det næste begreb, variabilitet, er centralt i medieteoritiker Lev Manovichs betydningsfulde udgivelse *The Language of New Media* (2001). Her redegøres blandt meget andet for, hvordan nye medier påvirker og former vores konceptuelle systemer. Variabilitet er et nøgleord, der vinder frem, samtidig med at verden i stigende grad bliver digitaliseret. Digital teknologi er ikke alene motivator for udviklingen af variabilitet som grundfigur og konceptuelt begreb, men forstærker en allerede eksisterende kulturel praksis (Manovich, 2001a).

Variabilitet er af Lev Manovich beskrevet som det fjerde af fem principper² for new

²De fem principper, som Lev Manovich bruger til etablere forskelle mellem gamle medier og nye medier, er: numerisk repræsentation, modularitet, automatisering, variabilitet og transkodning. De sidste tre principper er afhængige af de to første, og ikke alle principper er dækkende for alle nye medier (Manovich, 2001b, s. 27–48).

media og er på den måde brugbart til at identificere ikke bare karaktertræk, men også hvordan nye medier adskiller sig fra gamle medier. I den forstand skal variabilitet også læses i relation til den traditionelle distinktion mellem original og kopi, som Manovich her gennem new media søger at ophæve. Det variable værk er altså i modsætning til et værk, hvis elementer samles og fikseres i en specifik komposition en gang for alle, indskrevet i en modulær udviklingslogik, hvor sammensætningen af de enkelte elementer i princippet tillader uendelig mange mulige variationer.

Manovichs principper for new media beskriver ikke bare en fremadrettet udvikling, som knytter sig specifikt til et digitalt domæne. Manovich peger selv på, hvordan den russiske filmskaber Dziga Vertovs arbejde fra starten af det 19. århundrede har haft betydelig relevans for samtidens forståelse af new media. Vertov og den britiske filmskaber Peter Greenaway beskrives som "database filmmakers" og særligt fremhæves Vertovs *A Man With a Movie Camera* fra 1929 som eksemplarisk for filmkunstnere, der søger at arbejde sig ud af filmsprogets stærke narrative forankring (Manovich, 2001b). Historiefortællingen står her i stærk kontrast til databasens mere vildtvoksende form.

Variabilitet forklares ikke uden samtidig at redegøre for begrebet *interface*. Hvor interfacet fremstår som mødeflader mellem værket og brugeren, er det også det, der med baggrund i den underliggende variabilitet, som databasen giver mulighed for, kan multipliceres i nye medieværker, idet flere interfaces eller grænseflader kan knyttes til samme værk:

Historically, the artist made a unique work within a particular medium. Therefore the interface and the work were the same: in other words, the level of an interface did not exist. With new media, the content of the work and the interface are separated. It's therefore possible to create different interfaces to the same material. These interfaces may present different versions of the same work, as in David Blair's Wax Web. Or they may be radically different from each other (...) (Manovich, 2001b, s. 227)

New media-objektet består således ofte af flere komponenter. Komponenternes sammensætning understøtter det variable princip, idet disse komponenter, som hver især bevarer deres egen selvstændige identitet, kan sættes sammen per efterspørgsel og tilpasses til og understøtte forskellige behov og situationer. Variabilitet erstatter på den måde kopien med et andet begreb: versionen. Selvom Manovichs program i stor udstrækning cirkler omkring databaser, programmer og hardware, er det ikke desto mindre nærliggende at indarbejde principperne for new media i et større og også analogt opbud af medier. Overføres princippet på andre kunstformer, kan der argumenteres for, at for eksempel en (gen)opsætning af en

installation eller en (gen)opførelse af en performance manifesterer sig som versioner eller variationer af et værk snarere end at blive indlejret i et original - kopi forhold.

Netop det performative element læser Manovich ind i sin softwareteori nogle år senere i udgivelsen *Software Takes Command* (2013). Her bruger han begrebet en “software performance” om det, der udspiller sig, når computeren eller serveren foretager realtidsudregninger baseret på den interaktion, brugeren har med den. Oplevelsen af at browse en webside eller bruge en app, siger Manovich, konstrueres i samme øjeblik, brugeren tilgår funktionen. Men forskellen til, hvordan andre medier kan tilgås, siger Manovich, er, at hvor software trækker på en række forskellige dokumenter og komponenter til beregningen af output, som brugeren er med til at generere, er der for traditionelle medier, som maleri eller bøger, et dokument, hvorudfra hele værkets indhold kan udledes (Manovich, 2013, s. 33–34). Musikpartituret, som også nævnes i denne sammenhæng, ser Manovich dog som et eksempel på en form, der udspiller dette en-til-en-forhold mellem indhold og brugeroplevelse (at hele indholdet kan læses ud af partituret). Men som jeg kommer ind på i et senere afsnit, rummer en udvidet tolkning af partituret en større kompleksitet. Partiturets begrænsning bemærkes også af arkitekt og forfatter William J. Mitchell, idet det traditionelle partiturs lukkede, afsluttede form ikke står mål med det digitale billedes allografiske og processuelle karakter (Mitchell, 1994, s. 48–51).

Sammenligningen mellem mediekunst og performative kunstarter, som musik, teater og performancekunst, trækkes også fra anden side ind som et udgangspunkt for at diskutere problemstillinger, der er sammenfaldende genrer imellem. Partituret kan eksempelvis forstås som en mere åben form, der søger at indarbejde værkets variabilitet i partituret. Kurator og museumsleder Richard Rinehart fremhæver for eksempel partiturets centrale rolle for genopførelser og genskabelse af mediekunstværker og udvikler på baggrund heraf et notationssystem for mediekunst. Selvom der ikke er tale om identiske notationssystemer mediekunst og musik imellem, tjener de begge formålet at være redskaber til at bevare værkernes integritet (Rinehart, 2007). Notationssystemet som bevaringsredskab og sontringen mellem kopi og original behandles i afhandlingens sidste del.

Netværket

Det er på baggrund af en forståelse for værkets omskiftelighed, at først kulturarvsbegrebet og siden bevaringsontologien i afhandlingen er behandlet. Forandring har også en markant plads i et antropologisk kunstsyn, som i stedet for at definere kunsten institutionelt (se Danto, 1964) eller æstetisk (se Monroe C Beardsley, 1966) søger en teoretisk definition, som

betragter kunstobjektet som et objekt, der er bestemt og defineret i kraft af de relationer, det indgår i. Kunstværket har i denne optik ikke nogen prærelationel iboende særlig eller uforanderlig karakter. I sit vigtige og posthume værk *Art and Agency* beskriver antropolog Alfred Gell for eksempel kunst som en social praksis (Gell, 1998). Værket er her ikke synonymt med kunstgenstandene, men kunstgenstandene medierer derimod handling i situationer, der får karakter af kunst (eller kunstlignende situationer). Kunsten bestemmes altså ikke så meget af, hvordan den tager sig ud, men snarere gennem hvilken effekt den har, og hvad den gør. Gells forståelse af kunst som en social praksis lader sig ikke begrænse til formelle distinktioner mellem vestlig og ikke-vestlig kunst, men danner derimod grundlag for sammenligning af traditionelle kunstværker, produceret i en vestlig kunstkontekst, og ikke-vestlige artefakter.

For antropolog Arjun Appadurai skrives forandring ind i forhold til en genopdagelse af verden som en aktivitetsverden (*world of activity*) (Appadurai, 2006), hvori alle ting og kunstværker indgår på lige fod, og hvori de indtræder i forskellige sammenhænge. Kunstobjekter (og alle andre ting) aktualiseres på den måde i brugssituationer, hvor mobile personer og ting indgår og defineres i momentvise sammenføjninger (Appadurai, 2006; Kopytoff, 1986). Forandring er i denne aktivitetsverden således et iboende og umiskendeligt karaktertræk. Med dette adskiller de begivenhedsfokuserede kunstværker sig fra de tingsfokuserede, ved i hvor høj grad de anerkender tingenes mobilitet og sociale livsbane.

De begivenhedsfokuserede kunstformer manifesterer sig dermed som en fejring af relationer og forandringer, mens kunstobjekterne i højere grad søger at benægte, at forandring finder sted, og i stedet giver indtryk af stabilitet og fikseret form. Benægtelsen er dog ikke uden spor af anerkendelse, idet vi også kan se bevaring og konservering som aktive processer, som modarbejder kunstværkernes bevægelighed. Og det er i dette modstridende forhold mellem det mobile og det stabile, at der kan identificeres et paradoks, som har konkret indflydelse på, hvordan de foranderlige kunstformer indsamles, bevares og beskrives.

Moderne kulturarvsforståelse taler sammen med principper inden for aktør-netværkteorien (ANT) anført af sociologerne Michel Callon, Bruno Latour og John Law. Udviklingen af ANT har haft stor betydning for, hvordan interessen for objekter i moderne tænkning igen er kommet frem i lyset. Med ANT opstilles en teori, der søger at undgå opdelingen mellem subjekt og objekt, mellem mennesker og ting og i stedet beskriver, hvordan mennesker og ting folder sig ind i hinanden:

The name of the game is not to extend subjectivity to things to treat humans like objects, to take machines for social actors but to *to avoid using* the subject-object

distinction *at all* in order to talk about the folding of humans and nonhumans. (Latour, 1999, s. 193–194)

I et museumsperspektiv er ANT blandt andet blevet fremført som et forskningsprogram, *The Sociomaterial Dynamics of Museum Collections*, som undersøger samspillet mellem det sociale og det materielle i museal samlingskontekst.³ Her er ANT appliceret på samlingsfunktionen og afdækker potentialet ved at betragte samlingsmekanismerne som et socialt system med forskellige aktører, og det kan desuden tænkes videre ind i selve samlingens genstandsfelt og undersøge begivenheden som et konstruktivt fænomen mellem semiotiske og materielle relationer. Herhjemme har materialitetsforskerne Tine Damsholt, Camilla Mordhorst og Dorthe Gert Simonsen gennem en accentuering af det aktive, praktiske og igangværende sammenfattet en materialiseringsteori, som med anvendelsen af det aktive verbalsubstantiv *materialisering* udbygger en materiel kulturforståelse med et handlingsmoment (agency), der ikke er isoleret til hverken humane eller non-humane aktører (Damsholt, Mordhorst og D. G. Simonsen, 2009).

Anvendeligheden af netværksteorier på genstandsfeltet, altså kunst og kulturelle forekomster, er også beskrevet flere steder. Kunsthistoriker Michael Zell har blandt andet redegjort for, hvordan ANT kan bruges til at betragte det, der normalt henvises til som et værks kontekst, hvorigennem kunsten belyses, som et anderledes generativt socialt produkt, hvor kunstværket deltager som aktør. Kunstværket kan her ikke tænkes uden for netværket, men har en helt central og medskabende rolle: “ANT’s ideas could provide a set of terms and validation for rendering the artist and his works as coconstructive agents in the performance of the networks that formed around them, simultaneously shaping and being shaped by patrons and collectors” (Zell, 2011, s. 2).

Det er med samme afsæt, at Bruno Latour og specialist i fremstilling af faksimiler Adam Lowe fremfører deres pointe, om at originale kunstværker ikke skal forstås i deres isolerede form. Et kunstværk skal i stedet forstås som et forløb (*trajectory*), som en assemblage af mange forskellige originaler og deres genskrevne biografier.⁴ Mens denne form

³ *The Sociomaterial Dynamics of Museum Collections* er et forskningssamarbejde mellem Nordiska Museet, Historiska, og Etnografiska Museet i Stockholm (2010–2014).

⁴ I det konkrete projekt Latour og Lowe arbejdede på, og i forbindelse med hvilket der diskuteres, hvordan originalitet genopstår, og hvordan værkets aura kan migrere fra en original til en anden, benyttes digital teknologi til at lave en faksimile, i det her tilfælde af *Le Nozze di Cana* af renæssancekunstneren Paolo Caliari. Det afgørende spørgsmål er ikke, pointerer Latour og Lowe, om der er tale om original eller en kopi, men om hvor godt reproduktionen er udført. Det handler med andre ord om at forstå også de i traditionel forstand stabile kunstformers reproducerbarhed. Dersom reproduktionen er veludført, og investeringen står mål med investeringen i at producere første version af værket, kan vi tale om en vellykket og ligeværdig reproduktion.

for værkforståelse synes oplagt og accepteret inden for de performative kunstarter, pointerer Latour og Lowe, er det sværere at forstå, at det skulle forholde sig på samme måde med den genstandsbårne billedkunst (Latour og Lowe, 2011). Forholdet mellem genstande og begivenheder, som opridses af Latour og Lowe, og som desuden er overliggende tema hos Latour, vækker genklang i afhandlingens diskussion af den immaterielle kulturarv, hvor også kulturarven samlet set forstås som et samspil mellem ting og mennesker:

[...] the difference between performance arts and the others is not as radical as it seems: a painting has always to be reproduced, that is, it is always a re-production of itself even when it appears to stay exactly the same in the same place. Or, rather, no painting remains the same in the same place without some reproduction. For paintings, too, existence precedes essence. To have a continuing substance they need to be able to subsist. (Latour og Lowe, 2011, s. 284)

Latour trækker veksler på Appadurais udlægning af tingenes sociale liv, som inddrager begivenheden i et foranderlighedsprincip, der forløber gennem tingenes livshistorie eller karriere.⁵ I et essay, hvor Appadurais interesse for kunsten kommer til udtryk, kaldes, set i lyset af samtidskunsten, til forståelse for, at nyere begivenhedsorienterede kunstformer ikke står i opposition til, men eksemplificerer, udstiller og udnytter en forgængelig og forandringsudsat objektforståelse:

These newer forms seek to exploit the vulnerability of objects to change, to take advantage of the corrosive effects of history and context, and to incorporate the mortality of the artist and the body into the fabric of the artwork itself. They are therefore fully consistent with the idea that all art is a momentary assemblage of mobile persons and things and that art objects, assemblages, events, and performances vary only in the intensity of their interest in denying or celebrating the social trajectory to which all things are subject. (Appadurai, 2006, s. 16)

Begivenheden kan altså herigennem forklares som et element i momentvise sammenføjninger, hvor handlingen og begivenheder er underforstået som aktive elementer i dannelsen og opløsningen af selv samme formationer.

Om strukturen

I første del af afhandlingen kædes begivenhed, kunst- og kulturarv sammen gennem en omskrivning af den materielle kultur med performative, processuelle og relationelle greb.

⁵Latour og Lowe bruger her begrebet "version" om momenter i et værks livsbane eller karriere. Her er referencen til Appadurai eksplicit: "To give a name to this watershed, we will use the word *trajectory*. A work of art - no matter the material of which it is made - has a trajectory or, to use another expression popularized by anthropologists, a career." (Latour og Lowe, 2011, s. 278)

Dette vil i denne sammenhæng pege på, at kulturarven ikke skal forstås som en stationær størrelse, men som noget foranderligt og mobilt. Kulturarvsdiskussionen berører vekselvirkningen mellem det materielle og det immaterielle, men sætter ikke det immaterielle i stedet for hverken den diskursteoretiske strømning, den sætter sig for at efterfølge, eller den tidligere dominerende materielle kulturopfattelse (Damsholt og D. G. Simonsen, 2009).

Dette kiler sig ned i kernen af den immaterielle kulturarvs problemfelt. Er det overhovedet muligt at diskutere museumsvirke i en foranderlighedsorienteret kultur - uden blot at henfalde til forekomstregistrering? Dette kalder på en afklaring, af hvad det vil sige at etablere en tilgængelig kulturarv, og på en diskussion af sikringsmetoderne.

I UNESCOs *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* fra 2003 (udgives på dansk i 2008) beskrives formålet med konventionen netop som sikring af kulturelle udfoldelser. Sikringen består i at udvise respekt over for de samfund, grupper og individer, som den angår, at opbygge opmærksomhed omkring den på lokalt, nationalt og internationalt niveau samt at bistå med internationalt samarbejde og assistance (UNESCO, 2008; UNESCO, 2003a). UNESCOs konvention understreger hermed vigtigheden af, at sikringen ikke blot handler om indsamling og opbevaring af kulturarvsgenstande, men at der i høj grad også er tale om et anliggende og et ansvar uden for kulturarvsinstitutionernes ramme. Dette er af særlig betydning for netop den immaterielle kulturarv, hvor viden og traditioner skal leve aktivt videre i samfundet. Det er også nødvendigt at påpege denne forskel mellem sikring og opbevaring, da den berører rammesætningen for denne afhandling, idet problemstillingen tager udgangspunkt i samlingsregistrering, som mest naturligt taler fra et opbevarings-perspektiv.

Afhandlingens overliggende spørgsmål til forskelle mellem objekter og begivenheder danner også grundlag for en mere nuanceret forståelse af den immaterielle og den materielle kulturarv, og den vender jeg tilbage til i afhandlingens første del. Kulturarvspolitikken, som blandt andet defineres af UNESCO og indarbejdes i museumsverdenen af ICOM, understøtter en generaliserende opdeling mellem fast kulturarv og flygtig kulturarv, som favoriserende på den ene side genstanden (klart afgrænsede entiteter som monumenter, steder eller værker) og på den anden begivenheden (ritualet, sprogbrugen, opførelser etc.). En opdateret forståelse af, at det i praksis er problematisk at skelne mellem ting og begivenheder i kulturarvsregi, bemærkes blandt andet af performanceteoretiker Barbara Kirshenblatt-Gimblett, som i forbindelse med annonceringen af UNESCOs konvention til sikringen af den immaterielle kulturarv i 2003 bemærker, at selvom “the categories of tangible and intangible distinguish things from events (and from knowledge, skills, and values), even things

are events” (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, s. 59). Selvom Kirshenblatt-Gimblett i samme artikel påpeger sider af UNESCOs virke, som, på trods af at den immaterielle kulturarv nu får særlig opmærksomhed og anerkendelse, alligevel viderefører kulturimperialistiske og materielt orienterede kulturarvsprincipper (blandt andet ved at adskille materielt og immaterielt), er der tydelige spor, der peger på, at kulturarvsforståelsen undergår en forandring fra fokus på objekter til fokus på proces. For kulturarven betyder dette et skifte fra et arkivalsk dokumentationsparadigme til et reproduktions- og overleveringsparadigme, som ikke retter sig mod bestemte former for kulturarv. Her opereres med en porøs sondring mellem immateriel og materiel kulturarv, som orienterer sig mod, at ting og begivenheder snarere skal forstås i netværkstermer, hvor sociale relationer mellem ting og mennesker trækkes frem (Bortolotto, 2007).

Betydningen og betydningsdannelsen i mødet mellem ting og mennesker vækker genklang i forholdet mellem værk og beskuer og har ikke kun manifesteret sig inden for de performative kunstarter (musik, teater, dans), men forstås også overordnet, som en performativ tilgang til mere traditionelle kunstformer, og hvor begivenheden har sin helt naturlige plads. I sin introduktion til den akademiske disciplin *performance studies* understreger Kirshenblatt-Gimblett for eksempel, at performance som forskningsfelt ikke blot beskæftiger sig med den kropslige udfoldelse, men også er et studie i relationen mellem menneske og ting. Kirshenblatt-Gimblett, som ved flere lejligheder har beskæftiget sig med kulturarvens mekanismer (Kirshenblatt-Gimblett, 2004; Kirshenblatt-Gimblett, 2000; Kirshenblatt-Gimblett, 1995), skriver på denne måde performance ind i den museale værktøjskasse - både som fag i museernes forskningsafdelinger og som en stigende grad af performativitet på museerne i orkestrering af udstillinger såvel som i relationen mellem publikum og tingene (Kirshenblatt-Gimblett, 2007).

Afhandlingens anden del fremstår som en kortlægning af arbejdsprocesser, metoder og forudsætninger for kunst- og kulturarvsbegivenhedens indregistrering i kulturarvsinstitutionerne. Den institutionelle kontekst er i høj grad definerende for, hvilke parametre og hvilke fremgangsmåder der anvendes, når begivenheden dokumenteres. Som jeg også vil komme ind på, er det ofte genstandsfeltets utilpassede møde med den formaliserede praksis, der i sidste ende kan medføre justeringer af eller hel eller delvis forkastelse af praksis.

Indledningsvis gennemgås praksis ved en gennemgang af dansk registreringstradition med fokus på centrale problematikker relaterende specifikt til begivenhedsbaseret kunst (og kultur) - efterfølgende en opsporing og diskussion af aktiviteter og hændelser i informationssystemerne. Hvor analysen af den danske praksis udformes på baggrund af en

generaliseret registreringspraksis, gives der efterfølgende eksempler på, hvordan et mere specifikt sigte mod at beskrive særlige begivenhedsrelaterede forekomster udmøntes i specialiserede modelleringer af begivenheder, møder og komponenter. Disse mere eller mindre formålskonstruerede metoder hentes fra specialsamlinger og arkiver, hvis genstandsområde rangerer fra musik til utraditionelle analoge og digitale kunstformer. Modellerne er ofte udviklet efter/eller med inspiration fra etablerede informationsstandarder.

I gennemgangen af metoder og temaer i registreringen fremkommer konturen af en dokumentationsstrategi, der trækker på et bredt spektrum af traditioner og tilgange, hvilket viderebehandles i denne dels sidste kapitel. Her udvikles og udbygges slutteligt en konceptuel bevaringsontologi for kunstneriske og kulturelle hændelser og fænomener med afsæt i formuleringer i Kulturministeriets bevaringsudredning fra 2003 og strategier udviklet inden for digital kunst og new media art.

Afhandlingens institutionelle motivation kommer fra kunstmuseet, men med institution eller rammer refererer jeg alligevel bredt til de mange sammenhænge, hvori "kulturarvsbegivenheden" indtræder. I analysen af konkrete konceptuelle dokumentationsmodeller, som udfoldes i afhandlingens anden del, opererer jeg overordnet inden for kulturarvsinstitutionerne og vil inden for denne ramme diskutere begivenhedens bevægelighed på tværs af de underliggende institutionstyper. Selvom både arkiver, museer og biblioteker alle har kulturarven, dens indsamling, opsamling og spredning, som overliggende agenda, varierer forholdet til materialet institutionerne imellem. Variationerne manifesterer sig som forskelle i udvælgelseskriterier, fortolknings- og beskrivelsespraksis. Dette beror, som sagt, på grundlæggende institutionelle forskelle og forskydninger, som jeg vil komme ind på og konstatere løbende på baggrund af førnævnte praksisanalyse, uden dog at redegøre intensivt for dybereliggende bevæggrunde for denne forskel.

Analysen tager derfor afsæt i dokumentationsstrategier og -fremgangsmåder hentet fra flere hjørner af det kulturarvsinstitutionelle område. Det skal også bemærkes, at analysen hovedsagelig forholder sig til veldokumenteret praksis. Selvom der ofte vil være tale om en relativ god afstemning mellem den beskrevne og den udøvede registreringspraksis, er dette overliggende perspektiv valgt med det formål bedre at kunne beskrive og ikke mindst dokumentere og henvise til det forarbejde, de bevæggrunde, metoder og strategier, der ligger til grund for udformningen af de tekniske dokumenter og manualer.

Afhandlingens hovedformål er at kortlægge reelle problematikker, der knytter sig til indkredsning og registrering af flygtige kunstformer. Men specielt i afhandlingens anden del består de empiriske data i stor udstrækning af tekniske udredninger, som graver sig ind i

kernen af de systemtekniske redskaber, der konceptualiseres, udarbejdes og anvendes til at beskrive og registrere kunstværker og andre kulturfænomener. Det inddragne referencemateriale benytter sig derfor også ofte af et teknisk vokabularium, som kan klinge fremmedartet i kulturvidenskabelige sammenhænge. Når jeg alligevel forholder mig til detaljerede tekniske dokumenter, er det ofte med en dokumentanalytisk tilgang. Jeg fremlægger forenklet sagt ikke de tekniske dokumenter for at redegøre indgående for de teknologiske forhold, men som konceptuelle fremlæggelser, og lægger vægt på den forståelsesverden, der ligger bag.

Jeg har ikke haft til hensigt at beskrive opbygningen af databaser og konceptuelle modeller på en måde, som er direkte anvendelig for softwareudviklere eller informationsvidenskaben. Derimod er hensigten at balancere kode og koncept gennem en teoretisk perspektivering, som dermed drager nytte af et bredere spektrum af fagkundskaber.

Del I

Forekomster i kunst- og kulturarven

Kulturarv

Begrebet kulturarv er centralt i diskussionen af, hvordan vi forstår vores kulturelle fundament. Som ordet antyder, omhandler begrebet kulturarv, både kulturen og hvordan denne overlever, overleveres og genkaldes.

Jeg vil indledningsvis behandle kulturarv som et overordnet begreb. Sondringen mellem materiel og immateriel kulturarv bemærkes siden som en krumtap for en opdateret begrebsforståelse, idet det immaterielle fremhæves som et særligt uregerligt kulturarvsnomen, som rykker ved gængse forestillinger om, hvad kulturarv er, og hvad den består af. Der er behov for at foretage en afklaring af, hvordan den flygtige, immaterielle eller u håndgribelige kunst- og kulturarv forstås og italesættes. Hertil er et indblik, i hvordan og i hvilke sammenhænge ordforekomster, der relaterer til kunst- og kulturarven, optræder i skriftlige danske medier, anvendeligt som redskab. Overordnet kan der med en sådan tilgang vises, hvordan den flygtige kulturarv, set som et samlet begreb, ikke entydigt kan kobles til en museal verden, men også hvordan den, og måske i større udstrækning, udfolder sig i andre sfærer uden for museets rammer.

Først er det værd at pointere, at kulturarv, set som sammensat begreb, har en relativ kort historie bag sig i den danske sprogbrug, på trods af, at det synes så velkendt. Denne tvetydighed bemærker etnolog Torben Witt, da han i 1998 under et foredrag på Museumshøjskolen indleder sit oplæg med at fundere over begrebets umiddelbare genkendelighed:

Der dukker undertiden ord op, som virker så velkendte og umiddelbart forståelige, selvom de ved nærmere eftersyn ikke er helt så lette at afklare betydningen af, og som viser sig heller ikke at findes i vore gængse ordbøger. *Kulturarv* er et sådan ord. (Witt, 1998, s. 17)

Første gang, begrebet kulturarv får administrativ betydning er i 1984, hvor begrebet indskrives i den danske museumslov under formålsparagraffen, §1 (Witt, 1998, s. 17).⁶

⁶Begrebet kulturarv erstatter ved indførelsen i museumsloven af 1984 begrebet "kollektiv hukommelse", som tidligere har været anvendt som fællesbetegnelse (Lyck, 2010, s. 63). Senere i denne tekst argumenterer jeg for anvendelsen af det lignende begreb "kollektiv erindring", blandt andet ved at påpege Jan og Aleida Assmanns bidrag til erindringsstudierne.

Begrebet kulturarv erstatter her begrebet “kollektiv hukommelse”, som tidligere har været brugt. Ordet har sin debut i *Retskrivningsordbogen* i 1986, men får først etymologisk underbygning i *Gads Historieleksikon*s 2001-udgave (B. E. Jensen, 2008, s. 7–8). I Gyldendals *Den Store Danske* defineres kulturarv (af etnolog Lene Otto) som:

[...] kulturprodukter, der i særlig grad udgør et lager for menneskelig erfaring, og som derfor tvinger til eftertanke og er med til at forme en kulturel identitet. I den snævre betydning er der tale om en kanoniseret kultur, såkaldt finkultur, der kun omfatter malerkunst, arkitektur, litteratur og musik, som er anerkendt i elitær forstand. Begrebet bruges dog stadig mere i en bred betydning fra kunstneriske og hverdagslige materielle udtryk til sprog, livsformer og identitet. (Otto, 2009)

Torben Witts foredrag, som efterfølgende bliver udgivet i fagtidsskriftet *Nordisk Museologi*, har efterhånden fået status af klassiker og er et velanvendt referencepunkt, når kulturarven skal diskuteres i Danmark - ikke mindst når det drejer sig om museernes rolle og ansvar. I artiklen udtrykker Witt sin bekymring over kulturbegrebets “betydelige muligheder for følelsesmæssig manipulation” (Witt, 1998, s. 22). Museerne får her, pointerer Witt, tildelt en uønsket rolle i et nationalitetsprogram anført af den politiske højrefløj. Museet fungerer således som “problemknuser for samfundet” - idet der med kulturarven skal leveres en positiv identitetsfølelse. Indførelsen af begrebet kulturarv i den kulturpolitiske sfære er også indikation på en række ændringer af samfundsmæssige forhold, hvor det historiske og kulturarvens betydning for identitet- og nationalfølelse spiller en ikke uvæsentlig rolle (Lyck, 2010, s. 63).

Som et udtryk, for hvordan kulturen anvendes til at fremsætte kultur- og værdipolitiske agendaer, har vi herhjemme den danske kulturkanon, som Kulturministeriet, under ledelse af den konservative kulturminister Brian Mikkelsen, udgav i 2006 med et begrundet udvalg af 108 værker inden for arkitektur, billedkunst, design og kunsthåndværk, film, litteratur, populærmusik, partiturmusik, scenekunst og børnekultur. Kulturkanonens formål var at pege på uomgængelige værker, som en introduktion til den danske kulturarv og som udgangspunkt for videre debat.

Arbejdet med at definere kulturkanonen har tydelige identitetspolitiske intentioner, idet den både skal belyse en særlig dansk kultur og samtidig bidrage til en konservativ forståelse, af hvad dannelse er. I redaktionens forord til den efterfølgende udgivelse af kulturkanonen på tryk (og senere elektronisk) fremhæves i punktform, at kanonen blandt andet skal “gøre os klogere på os selv og give os yderligere viden om den kulturhistorie, vi er en del af”, og “give os referencepunkter og en bevidsthed om, hvad der er særligt ved

danskere og ved Danmark i en verden, der bliver mere og mere globaliseret” (Mathiesen, 2006, s. 4–5).

Disse vendinger, som den senere kritiske debat om kulturkanonens formål og betydning påtalte som en uheldig sammenblanding af kultur og politik og en udnyttelse af en generel globaliseringsangst, som prægede samfundet i de år, tegner et billede af en kulturarvsforståelse, lanceret af Kulturministeriet i starten af 2000-tallet, men med paralleller til nationsforståelse fra 1800-tallet. Sidstnævnte kritik fremført af filosof Ole Thyssen (B. E. Jensen, 2008, s. 123).⁷

Det står klart, at kulturarven har en politisk dimension. Samme bekymring, som Torben Witt har, berører også Ole Strandgaard, som advarer mod, at museerne “politisk bliver gjort ansvarlige for bevaringen af det ægte danske” (Strandgaard, 2010, s. 46). Dette argument fremføres i en af de få egentlige håndbøger for praktisk museologi, med den sigende titel: *Museumbogen: Praktisk museologi*. Hvor der tidligere har været tendens til at gøre de konkrete kulturarvsgenstande lig med kulturarven (specielt inden for det arkæologiske fagområde), er Strandgaard bevidst om kulturarvens knytning til identitetsfølelse. Kulturarv opstår, siger han, i en musealiseringsproces, som iværksættes, når museer (og andre kulturarvsinstitutioner) opsamler de objekter, der af den ene eller den anden årsag falder ud af den menneskelige livsforms store kredsløb, hvor objekter produceres, finder anvendelse og udskilles. Det være sig ved en almindelig udskillelse, for eksempel ting, der bliver smidt ud eller på anden måde forglemmes, men det kan også være ting, der helt bevidst indsamles af privatpersoner eller institutioner. Kulturarv fremstår hermed med en relativ enkel definition, som lyder: “kulturarven består af de objekter med tilhørende følelser som gennem en musealisering har fået tilført musealitet” (Strandgaard, 2010, s. 47). Kulturarv er altså ikke noget, der er derude, men er noget, som skabes med et formål. Selvom det i høj grad er kulturinstitutionerne, som har markeret sig som kulturarvens vogtere, er musealiseringen som sådan ikke et begreb, Strandgaard knytter udelukkende til institutionerne. Også private personer kan musealisere almindelige genstande og tilføre dem værdi.

⁷I 2015 bliver Bertel Haarder (Venstre) kulturminister og genoptager tanken om en kulturkanon. I modsætning til Brian Mikkelsens kanon, som Haarder beskriver som en kunstkanon snarere end en egentlig kulturkanon, vil han fokusere på immaterielle kulturværdier, som for eksempel folkeoplysningstraditioner. På den måde vil Haarders kulturkanon tage udgangspunkt i det, der ikke er til at tage og føle på, men som i stedet kan beskrives som “det kulturelle danske tankegods” (Stockmann, 2015, s. 1).

Definitioner

I dansk, såvel som international, kontekst beskrives kulturarv ofte og med rette som et konfliktfyldt og kompliceret begreb (Floris og Vasström, 1999; B. E. Jensen, 2008; P. C. Teilmann, 2010). Denne konflikt baseres på, at der i begrebet er indlejret flere betydningslag. Historiker Bernard Eric Jensen, som også er forfatter til opslaget om kulturarv i Gads Historieleksikon i 2001, identificerer i den debatterende udredning *Kulturarv - et identitetspolitisk konfliktfelt* tre konkurrerende og til tider overlappende kulturarv diskurser: den samfundsteoretiske, den professionsbaserede og den partipolitiske (B. E. Jensen, 2008, s. 13).

Når vi taler om den samfundsteoretiske diskurs, antages en socialkonstruktivistisk position, som søger at redegøre for menneskets kulturelle virkelighed og dets ageren i denne. Dette kædes sammen med den såkaldte "kulturelle vending" (*cultural turn*), som havde sit udspring i 1970'ernes human- og samfundsvidenskab. Kulturarv er i den forstand det, der nedarves mellem personer eller grupper, og er i sin form inkluderende og omfattende. Den professionsbaserede diskurs derimod er den, der florerer inden for fagfællesskabet af kulturarvsinstitutioner. Den er normativ og forholder sig til den del af kulturarven, som tillægges en særlig værdi. Det er også det, som bevirker, at der indlejres en identitetspolitisk norm i begrebet. Vi kan således tale om bestemte kulturarve (for eksempel den danske kulturarv), som har til formål at afgrænse et fællesskab baseret på interessen for et klart defineret område. Endelig er den partipolitiske kulturarv diskurs med til at påvirke fællesskabs- eller nationalfølelse gennem en særlig kultur- og værdikamp. De tre nævnte kulturarv diskurser lader sig ikke klart adskille, og især den partipolitiske og den professionsbaserede diskurs har og har haft stor indvirkning på hinanden og på begrebets accelererende udbredelse i de seneste årtier (B. E. Jensen, 2008).

Arkæolog Mette Bjerrum Jensen har i sin ph.d.-afhandling *Kulturarven og myten om den historiske identitet: En diskursanalyse af arkæologiens rolle i det senmoderne samfund* foretaget en omfattende diskursiv analyse af brugen af kulturarvsbegrebet fra 1996–2005 i danske aviser og netmedier. Gennem sin analyse kan Bjerrum Jensen konkludere, at kulturarvsbegrebet ikke blot fungerer i mange forskellige diskurser, men også at begrebet gennemlever en rekontekstualisering, fra at fungere i et ideologisk mangfoldighedsprojekt til at animere en bestemt national identitetsfølelse:

Det hidtidige ideologiske projekt med at gøre museerne til knudepunkter i en diskurs om kulturel mangfoldighed erstattes af et nykonservativt, nyliberalt projekt, hvor kulturarv bruges til at (re)definere nationalstaten som rammen for projektet. Kulturarv

indgår i dette projekt i en ækvivalenskæde med betegnere som – det danske – rødder – det danske fællesskab – historisk identitet – national identitet. (M. B. Jensen, 2009, s. 112)

Skillelinjen er her specifikt identificeret som parallel med virkeperioden for den konservative kulturminister Brian Mikkelsen, som havde posten fra 2001 til 2008. Bjerrum Jensen konkluderer imidlertid også, at kulturarv som administrativt begreb, trods indskrivningen i 1984-udgaven af museumsloven, ikke optræder i en administrativ diskurs før Kulturarvsstyrelsen oprettes i 2002.⁸ Dette, mener Bjerrum Jensen, tyder på et vist overlap mellem den administrative og den ideologiske kulturarv diskurs. Med begreber fra Eric Bernard Jensen understøttes her også afsmittningen mellem den professionsbaserede kulturarv diskurs og den partipolitiske. Hvor Bjerrum Jensen sideløbende identificerer en essentialistisk kulturarv diskurs, hvorunder arkæologiens genstandsmateriale ligestilles med kulturarv og på den måde får identitetspolitisk virkekraft, så optræder denne dimension i Bernard Jensens professionsbaserede diskurs som en partipolitisk indlejring, der finder sted, når der inden for fagfællesskabet udpeges en særlig værdifuld kulturarv, eller at kulturarven indkredsnes i nationalt orienterede vendinger.

Som administrativt og ideologisk begreb italesættes kulturarven, som nævnt, for alvor i Danmark i forbindelse med regeringsskiftet i 2001, hvor posten som kulturminister skifter hænder fra den radikale Elsebeth Gerner Nielsen til den konservative Brian Mikkelsen. Efter Kulturarvsstyrelsens oprettelse omtales og defineres kulturarvsbegrebet løbende i forskellige publikationer, formidlingsmaterialer og rapporter fra officiel side (med afsending eller bestilling fra de kulturministerielle organer).

Da Kulturministeriet i 2003 udgav *Udredning om bevaring af kulturarven* blev kulturarv af det udvalg, som formulerede udredningen, indledningsvis defineret som følger:

Kulturarven er de spor og vidnesbyrd om naturens udvikling, og om menneskelig aktivitet og tænkning, som de manifesterer sig i f.eks. skrift- og billedkultur, i kunstneriske udtryk, i redskaber og i bygninger. [...] Kulturarven kan både i konkret og i mere overført betydning forstås som nationens fælles gods, og kendskabet til kulturarven fremhæves ofte som afgørende for menneskets forståelse af sig selv og sin omverden. (Kulturministeriet, 2003, s. 9)

⁸Efter nedlæggelsen af Statens Museumsnavn vedtages oprettelsen af en styrelse under Kulturministeriet, som skal samle kulturarvsinstitutionerne under et. Den nye styrelse, som oprettes i 2002, kommer til at hedde Kulturarvsstyrelsen. Kulturarvsstyrelsen bliver senere, i 2012, fusioneret med Kunststyrelsen og Styrelsen for Biblioteker og Medier - og antager således et bredere virkeområde under det nye navn Kulturstyrelsen. 1. januar 2016 sammenlægges Kulturstyrelsen og Styrelsen for Slotte og Kulturejendomme under navnet Slots- og Kulturstyrelsen.

Kulturministeriets bevaringsrapport er inddelt i to store sektioner, som omhandler henholdsvis den flytbare kulturarv og den elektroniske kulturarv og adresserer følgende (stadig) aktuelle udfordringer: 1) Museerne har igennem tiderne indsamlet genstande, arkivalier og offentliggjorte værker. Disse mængder vokser støt og presser den ledige magasinplads. 2) Både den ældre kulturarv og den nyere tids kulturarv (for eksempel nævnes digitalt fremstillet materiale og nutidskunsten) giver konserveringsmæssige problemer. Og endelig: 3) Grænserne for kulturarven er i trit med den teknologiske udvikling sat til diskussion (Kulturministeriet, 2003, s. 9–10).

Punkterne nummer to og tre beskriver, at der med nye teknologier opstår nye udfordringer, men de beskriver også og nok så vigtigt, at kulturarven (anno 2003) er på vej ind i et nyt felt, som manifesterer sig, blandt andet gennem nutidskunsten. Der er ikke længere kun tale om kulturarvs-genstande med klare afgrænsninger, men også om værker, som helt eller delvist afviser traditionelle bevarings- og konserveringsstrategier, idet “[m]ange af de nye værker er ressourcekrævende med hensyn til hyppig vedligeholdelse, og visse er af en så flygtig karakter, at de næppe vil kunne bevares på længere sigt i fysisk tilstand. De må derfor dokumenteres, inden de evt. udskilles fra samlingen” (Kulturministeriet, 2003, s. 87). Dette foregriber på mange måder det fokus på den immaterielle kulturarv, som er oppe i tiden, og den nuancering af kulturarvsbegrebet, som dette medfører. Arbejdet med bevaringsudredningen færdiggøres i marts 2003, samme år, men seks måneder tidligere end UNESCO påbegynder udkastet til *Convention Concerning the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Selvom der opereres med en vis form for u håndgribelighed i bevaringsrapportens kulturarvsdefinition, idet der skelnes mellem en konkret og en overført betydning af kulturarven, så har udvalgets definition ikke den senere bestemte, kanoniserede sontring mellem materiel og immateriel kulturarv, som adskilt definerede områder inden for kulturarven.

I 2009 bliver kulturarvsbegrebet igen defineret i Kulturministeriets rapport *Digitalisering af kulturarven*. Kulturarvens betydning for menneskets selvforståelse er ligesom i definitionen fra 2003 igen fremhævet:

Kulturarven er nationens hukommelse. Kulturarvens aktive videreførelse og brug er grundlaget for vor eksistens som en kulturnation. Kulturarven er fundamentet for Danmarks identitet som et vidensamfund og et helt centralt råstof for fremtidens videnøkonomi.

Kulturarv kan være et flygtigt begreb, men kulturarven er også helt fysisk og konkret, i form af arkiver, bogsamlinger, pladesamlinger, kunstsamlinger, filmsamlinger, museumssamlinger og meget mere. Kulturarven er således ikke blot fysisk til stede, men har

som helt konkret fysisk materiale et overvældende omfang. (Digitaliseringsudvalget, 2009, s. 7)

En flygtig og konkret dimension er også til stede i denne definition. Det fremhæves, at begrebet kulturarv kan være flygtigt, men at kulturarven også er helt fysisk og konkret, og på den måde minder de to definitioner meget om hinanden. Selvom kulturarven kan siges at have både materielle og immaterielle udfoldelser, er det dog (idet rapporten har et specifikt sigte i at beskrive kulturarvens digitaliseringsbehov) den fysiske kulturarv, som fylder, både i overført og praktisk betydning:

Selvom der altså er mange ligheder mellem de to definitioner afsendt af Kulturministeriet i henholdsvis 2003 og 2009, er der alligevel noget at bide mærke i. Begge steder fremhæves, kulturarven i relation til "nationen". Herigennem defineres et fællesskab, som kendskabet til kulturarven kommer til gode. I 2003 konkretiseres dette gennem et fokus på selv- og omverdensforståelse etableret via kendskabet til kulturarven, som her defineres som "spor og vidnesbyrd" om naturens og menneskets færden og ageren. Der er altså tale om at opbygge og formidle en bevidsthed om nationens kultur, natur- og kunsthistoriske traditioner, hvilket i sagens natur har et element af fortidsskuen. Her er definitionen fra 2009 anderledes fremadskuende, idet kulturarven her er "fundament for Danmarks identitet som et videnssamfund" og "råstof for fremtidens vidensøkonomi".

Kulturarv og erindring

At kulturarven, som det hedder i *Digitalisering af kulturarven* i 2009, er "nationens hukommelse", afgrænser ikke alene et klart formål med og en målgruppe til kulturarven (at den tilhører nationen, og dermed omvendt ikke tilhører dem uden for nationen), men det understreger også, at kulturarv er knyttet til et selektivt og begrænset system. Kulturarv er altså ikke nødvendigvis baseret på faktuelle eller eksakte forhold, men er derimod en fælles erindring, som knytter sig til de spor, naturen og menneskene har efterladt sig. Det er derfor nærliggende at forstå kulturarven med lån fra historieforskningen og erindringsstudierne. At der ikke er nogen fast form, igennem hvilken kulturarvsbegrebet kan forstås, understreges af historiker David Lowenthal, som i sin tekst med den meget sigende titel *Falsifying Heritage* fra 1998, beskriver den nærmest uregerlige kulturarv. Lowenthal foretager her (som andre steder) den vigtige skelnen mellem kulturarv og historie, demonterer forståelsen af historiens sandhedssøgende projekt og fremhæver i stedet de væsentlige identitetsskabende egenskaber ved kulturarven:

Heritage should not be confused with history. History seeks to convince by truth, and succumbs to falsehood. Heritage exaggerates and omits, candidly invents and frankly forgets, and thrives on ignorance and error. Time and hindsight alter history, too. But historians' revisions must conform with accepted tenets of evidence. Heritage is more flexibly emended. Historians ignore at professional peril the whole corpus of past knowledge that heritage can airily transgress. (Lowenthal, 1998, s. 7)

I samme tekst drager Lowenthal også paralleller mellem kulturarven og religiøs overbevisning. Kulturarv er, som tro, ikke bygget på rationelle fakta, men på fornemmelser. Lowenthal bygger videre på den franske sociolog Maurice Halbwachs begrebsverden. Historievidenskaben forstås her som systematisk, objektiv og videnskabelig, mens erindringen modsat har en tendens til at fylde huller ud og overbevise om sammenhænge og forløb, som ikke nødvendigvis har faktisk bæring. Historien, skriver Halbwachs i *La Mémoire Collective* fra 1950, er der kun én af, mens den kollektive erindring er anderledes mangfoldig. Den kollektive erindring er således afgrænset internt til de sociale grupperinger, den udfolder sig i, mens historien nødvendigvis tager en ekstern position. Historievidenskaben kan da også først træde til på afstand af den sociale grupperings kollektive erindring og sammenhængsfornemmelse, idet "[g]eneral history starts only when tradition ends and the social memory is fading or breaking up" (Halbwachs, 1980, s. 78). Inden for erindringsstudierne italesættes udspaltningen af historie og erindring dog ofte som et blindspor, hvor der i stedet kaldes på en mere nuanceret forståelse af erindringskulturen (Erll, 2008).

Som begreb overlapper kulturarv den lignende betegnelse, kulturel erindring, som opstår inden for erindringsvidenskaberne i 1980'erne. Kulturel erindring indarbejdes af kulturforskerne Aleida og Jan Assmann som en udbygning og udspaltning af Halbwachs begreb "kollektiv erindring" fra 1920'erne. Men i modsætning til Halbwachs tilføres et identitetsskabende kulturelt element til den kollektive erindring (J. Assmann, 1995), som også opspaltes til to erindringsformer: den kulturelle og den kommunikative. Taler vi inden for et perspektiv af kulturarv og kulturarvsinstitutioner, kendetegnes den kommunikative erindring ved at være ikke-institutionel, men udleveres gennem hverdags-interaktion og kommunikation. Omvendt er den kulturelle erindring i høj grad institutionel:

In order to be able to be reembodyed in the sequence of generations, cultural memory, unlike communicative memory, exists also in disembodied form and requires institutions of preservation and reembodyment. (J. Assmann, 1995, s. 111)

Denne diskussion åbner naturligvis for en diskussion af spændvidden af erindringen. For som Jan Assmann pointerer, er den kulturelle erindring begrænset temporært. På den

måde skelnes der mellem viden om fortiden og kulturel erindring netop ved afgrænsning og selektion, der ligger som forudsætning for genkaldelsen af det erindrede. Det at erindre er knyttet til det at glemme, og det er netop ved denne udskæring, at identitetsfølelsen skabes (J. Assmann, 1995). Ting er i høj grad med til at viderebringe minder, idet vi både som personer og som grupper knytter minder til dem. For samfundet som helhed fungerer mnemotekniske institutioner (museer, biblioteker etc.) som hjælpemidler for viderebringelsen af det, der gennem denne funktion, defineres som kulturel erindring. Jann Assmann sammenfatter definitionen af den kulturelle erindring som følgende, hvor det også pointeres, at det at "skabe" erindring for grupper og samfund, som af den ene eller den anden årsag mangler en fælles hukommelse, er et af hovedformålene med eksternaliseringen af minder.

On the social level, with respect to groups and societies, the role of external symbols becomes even more important, because groups which, of course, do not "have" a memory tend to "make" themselves one by means of things meant as reminders such as monuments, museums, libraries, archives, and other mnemonic institutions. This is what we call cultural memory. (J. Assmann, 1995, s. 111)

Her ligger underforstået, at symbolsk værdi også kan tilføres ting, som ikke umiddelbart eller naturligt tilhører (eller hører til i) samfundet. Dette kan have betydning for forståelsen af erobrede eller indsamlede kulturgjenstande fra andre samfund, og hvilken eller hvis erindring og identitetsforståelse disse understøtter (se Macdonald, 2003). Den kulturelle erindring eksternaliseres ganske vist i ting, men vi kan alligevel ikke tale om kulturel erindring alene som en eksternaliseret eller medieret erindring (gennem ting, tekster, kunst etc.). Den kropsligt lagrede erindring er også en væsentlig del af den kulturelle erindring, som overleveres og kommunikeres videre, for eksempel mundtligt, som dans eller performance. Søjlingen mellem kropslig og medieret kulturel erindring udspaltes ikke entydigt til henholdsvis immateriel eller materiel kulturarv, selvom det kunne synes oplagt, men må undersøges som et grænsefelt.

Dominerende diskurser

Som afsats for en mere nuanceret forståelse af kulturarvsbegrebet er det relevant at belyse den immaterielle del af kulturarven nærmere. Med afsæt i en nytænkning af begrebet kulturarv, fremført af blandt andre arkæolog og kulturarvsforsker Laura Jane Smith, vil jeg diskutere, hvordan kulturarv i musealt regi ikke blot skal forstås som enten ting eller

ikke-ting, men derimod som kulturelle processer, hvori der forhandles identitetsfølelse og fornemmelse for stedlig forankring. Dette vil i højere grad belyse, hvordan den immaterielle del af UNESCOs kulturarvsdefinition ikke kun konkretiseres som problemfelt i sig selv, men mobiliseres som krumtap for en udvidet form for kulturarvsforståelse, hvori både det materielle og det immaterielle indarbejdes.

Den kulturarvsforståelse, som kommer til udtryk i partipolitiske eller professionsbaserede diskurser, og som jeg allerede har været inde på, er analog med det, Smith definerer som en autoriseret kulturarvsskabelsel eller forkortet AHD (på engelsk *authorized heritage discourse*). AHD er således udtryk for en dominerende forståelse af, hvad kulturarv er, for hvem den er, og hvilken værdi den repræsenterer. Denne dominerende kulturarvsskabelsel har rødder i det 19. århundredes værdisæt og taler primært til en øvre middel- og overklasse, eliten og de veluddannede. Desuden er den karakteriseret ved at understøtte nationalisme og patriotisme, samt særlige æstetiske præferencer:

The authorized heritage discourse (AHD) focuses attention on aesthetically pleasing material objects, sites, places and/or landscapes that current generation “must” care for, protect and revere so that they may be passed to nebulous future generations for their “education”, and to forge a sense of common identity based on the past. (Smith, 2006, s. 29)

Det er altså nationen, der er det identitetsskabende epicentrum i AHD. Dette karaktertræk ved AHD er stadig en central del af kulturarvsbegrebet i dag - ikke mindst i Danmark, hvor “nationens kulturarv” eller “Danmarks kulturarv” ofte bruges som markører for den kulturarv, som kulturarvsinstitutionerne har ansvaret for at definere. Kulturarven er altså her et nationalt anliggende, som har at gøre med, hvordan vi som nation ønsker at se os selv. Men den har også en ekskluderende slagside, idet kulturarven, som den forstås her, også fungerer som en bræmme, der værner om den nationale identitet og beskytter den:

While the AHD may work to exclude the historical, cultural and social experiences of a range of groups, it also works to constrain and limit their critique. It does this on a broad level by privileging the expert and their values over those of the non-expert, and by the self-referential nature of the discourse, which continually legitimizes itself and the values and ideologies on which it is based. However, the emphasis on materialism in this discourse also helps constrain critique. (Smith, 2006, s. 30)

AHD fungerer dermed som en ensrettende instans, en funktion, der også har levet i bedste velgående, men dog relativt ubemærket i museumsinstitutionen. Museet som kulturarvsinstitution har således ikke bare til opgave at bevare og stabilisere sine genstande,

men også det omgivende sociale system. En sådan kulturarvsdiskurs hjælper til at mindske konflikter om betydningen, værdien eller karakteren af kulturarven. Det er også dette forhold, arkæolog og museumsforsker Nick Merriman diskuterer med reference til Karl Marx og Friedrichs Engels karakteristik af, hvordan de herskende klassers ideologier adopteres af de lavere klasser (også kaldet den dominerende ideologis tese (se Abercrombie og Turner, 1978)), og hvis funktion i korte træk er at undertrykke opspring af radikale politiske fremstød. Merriman henviser her til museets afspejlende såvel som konstituerende rolle i forhold at vedligeholde det aktuelle sociale system:

As far as heritage presentations are concerned, this showed the way in which seemingly peripheral institutions such as museums could be seen not simply as reflections of ruling ideas but as actually constituting one of the apparatuses which ensure the maintenance of the present social system (Merriman, 1991, s. 15)

Dette forklarer også, hvorfor AHD favoriserer og understøtter en genstandskultur, hvorfor AHD således primært afspejles i det, vi definerer som vores materielle kulturarv. Den synlige stabilitet, der kan fremvises i bevaringen af genstande har altså også til formål at demonstrere kontrollen over viden og arv.

I lyset af AHD og som et reelt modsvar til en kulturarvsforståelse, der knytter sig til de materielle forekomster, definerer Smith kulturarven som en social og kulturel proces. Kulturarv er, pointerer Smith, ikke en "ting", og foreslår derfor en anden diskursiv forståelse af kulturarvsbegrebet, hvor tingene og stederne, i stedet for at vedholde deres fremhævede position, tildeles en mere beskeden position som "kulturelle værktøjer":

Heritage, I want to suggest, is a cultural process that engages with acts of remembering that work to create ways to understand and engage with the present, and the sites themselves are cultural tools that can facilitate, but are not necessary vital for, this process. (Smith, 2006, s. 44)

Begrebet immateriel kulturarv

Selve begrebet immateriel kulturarv udspringer og er præget af UNESCOs arbejde med den levende kulturarv i forbindelse med udarbejdelsen af *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (ofte forkortet ICHC for Intangible Cultural Heritage Convention). Den immaterielle kulturarv får her et særligt ikke-vestligt og minoritetsorienteret omdrejningspunkt.

Resultatet af UNESCOs arbejde, som jeg beskriver nærmere senere, bemærkes (og ofte kritisk) for at understøtte en opdeling af kulturarven i en vestlig materiel kulturarv og

en ikke-vestlig immateriel kulturarv, snarere end at samle og nuancere kulturarvsforståelse. Opdelingen i materiel og immateriel kulturarv, som stadig er florerende inden for kulturarvsinstitutionerne og det administrative apparat, tilskrives en traditionel antagelse, at den materielle kulturarv består af "døde" genstande, som kan (op)bevares for eftertiden, mens den immaterielle kulturarv er knyttet til "levende" traditioner (Smith, 2006, s. 274). At overføre principper fra behandlingen og forståelsen af den materielle kulturarv til den immaterielle kulturarv opfattes derfor som en uhensigtsmæssig fossilisering af den levende kultur. Dette får blandt andre Kirshenblatt-Gimblett til bemærke, at selvom vi måske nok har en tendens til at opdele kulturarven i (døde) ting og (levende) begivenheder, er dette ikke udtryk for noget faktuel, men er snarere et spørgsmål om betragtning. Ting er også begivenheder, siger Kirshenblatt-Gimblett derfor med henvisning til filosofen Stanley Eveling. Forskellen er blot, at ting udfoldes mere ubemærket, langsommere og over længere tid (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, s. 59). Kirshenblatt-Gimblett fremhæver desuden den japanske helligdom Ise Jingu, som hvert tyvende år genopbygges ud fra overleverede kundskaber fra tømrrer til tømrrer. Et sådant eksempel udfordrer forestillingen om en fast materiel kulturarv og blander begivenhed og ting i en samlet kulturel performativ overlevering.

Forestillingen om en immateriel kulturarv defineres altså ganske vist fra UNESCOs hånd som et sidebegreb til den materielle kulturarv, men i praksis er det materielle og det immaterielle uadskillelige:

[...] tangible heritage, without intangible heritage, is a mere husk or inert matter. As for intangible heritage, it is not only embodied, but also inseparable from the materiel and social worlds of persons. (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, s. 60)

Med ICHC indoptager UNESCO nyere kulturelle elementer, som erindringskultur, musik, sprog, dans og traditioner, men disse samles ikke under en fælles kulturarv. Når vi skal forstå den immaterielle kulturarv, er det altså ikke udelukkende som et specifikt område af kulturarven, som udpeges og defineres af institutioner som UNESCO, men det er en langt mere kompliceret og nuanceret størrelse. Else Marie Kofod, som til dagligt er ansvarlig for dokumentation af den immaterielle kulturarv på Dansk Folkemindesamling, taler for en mere elastisk forståelse af den immaterielle kulturarv. I *Begrebet Immateriel Kulturarv*, som redegør for spændvidderne i betegnelsen immateriel kulturarv og er udgivet på foranledning af Kulturministeriet, konkluderer Kofod:

På samme måde som forandring og tradition udgør et næsten uadskilleligt makkerpar i denne udviklingsproces, kunne man sammenkoble globalisering og den bevidsthed om kulturarv, der i de senere år er blevet stadigt mere fremtrædende. Men i stedet for at

tale om ægte eller falske, mundtlige eller skriftlige, folkelige eller finkulturelle, nationale eller internationale elementer, når det drejer sig om den immaterielle kulturarv, ville det måske være mere frugtbart at betragte kulturarv som en foranderlig og elastisk størrelse og dermed en nøgle til historisk viden om de processer, der fører til kulturel konstruktion. (Kofod, 2006, s. 41)

At der på væsentlige punkter kan fremføres kritik af UNESCOs ICHC, er imidlertid sekundært til, at den immaterielle kulturarv nu italesættes. Også Smiths forståelse af den immaterielle kulturarv henviser til UNESCOs definitioner, men hendes ærinde er ikke at sætte særligt fokus på den del af kulturarven eller den geografi, som dækkes af ICHC, men at samle materiel kulturarv og immateriel kulturarv under et. Fokus er dermed ikke på hverken tingen eller begivenheden, men derimod på værdien og betydningen af kulturarv som sådan:

By de-privileging the physical aspects of heritage, the elements that link heritage with identity and social and cultural values and meanings have been illuminated. These elements include the importance of acts of remembering and memory making, the dissonant nature of heritage, and the political power that can be invested in heritage processes, sites and objects, as well as the performativity of heritage and ways in which this is used to signal and demarcate moments of identity and value creation or recreation and negotiation. All heritage is ultimately intangible - although I have returned full circle to this proposition, it is an understanding of heritage that is ultimately fruitful. (Smith, 2006, s. 307)

Gennem forestillingen om kulturarvens uhåndgribelige karakter trækkes det performative og processuelle ind som en ramme, ud fra hvilken kulturarven kan belyses. Kulturarven er, som Smith bemærker det, en flerlaget performance, som her med eksempel i den arkæologiske udgravning, “embodies acts of remembrance and commemoration while negotiating and constructing a sense of place, belonging and understanding in the present” (Smith, 2006, s. 3). Ved at erkende og fremmane kulturarvens iboende uhåndgribelighed pointeres også kulturarvens affektive egenskaber: dens kropsliggørelse af tanker og følelser.

Så med denne forståelse kan vi samle op og konkludere, at begrebet immateriel kulturarv på den ene side anvendes som klassifikationsbegreb i forhold til kulturformer med særlige immaterielle eller uhåndgribelige karaktertræk. På den anden side repræsenterer immateriel kulturarv også en måde at forstå og beskrive kulturarven som et processuelt, forgrenet og performativt fænomen. For sidstnævnte er det naturligvis væsentligt at have med, at dette viser tilbage til både den materielle og den immaterielle kulturarv, som således bedst beskrives som blot kulturarv uden yderligere udspecificering.

Kulturarvens bemyndigelse

At skelne mellem materiel og immateriel kulturarv stimulerer opfattelsen af, at der er tale om to forskellige områder, som hver især kræver deres fremgangsmåder. Denne opfattelse understøttes af UNESCOs definatoriske arbejde med kulturarven og aflejres i kulturarvsinstitutionernes arbejdsgrundlag.

Det primære omdrejningspunkt for udviklingen af UNESCOs arbejde for sikringen af kulturarven er *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage* (UNESCO, 1972) fra 1972. Her defineres kulturarven under tre hovedgrupper: monumenter, bygningsgrupper og lokaliteter, som har "outstanding universal value", set ud fra enten et historisk, kunst(historisk) eller videnskabeligt perspektiv - eller et æstetisk, etnologisk eller antropologisk perspektiv. Billedkunsten er her repræsenteret i kategorien monumenter, der omfatter monumentale skulpturer og malerier. Den immaterielle kulturarv bliver først defineret selvstændigt i 2003, da UNESCO udgiver *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (ICHC). Formålet med konventionen for den immaterielle kulturarv er at rette op på den materielle skævvridning, den tidligere konvention har påført kulturarvsbegrebet. At UNESCO formulerer selvstændige konventioner for kulturarvens undergrupper, har den naturlige konsekvens, at de enkelte undergrupperinger også tænkes og forvaltes adskilt. UNESCO sonderer således mellem den materielle (tangible) og den immaterielle (intangible) kulturarv, hvor den materielle består af den faste og den flytbare kulturarv samt undervandskulturarven (sidstnævnte behandlet i en konvention i 2001⁹).

Den immaterielle kulturarv i både UNESCOs konvention og senere også i ICOMs program for immateriel kulturarv manifesterer sig definatorisk i såkaldte performative, eller udøvende, kunstarter sammen med mundtlige overleveringer, social praksis, ritualer og festlige begivenheder, viden og praksis, som angår naturen og universet, og traditionelt håndværk. Det overordnede princip for den immaterielle kulturarv udformer UNESCO i 2003 med *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Konventionen underskrives 17. oktober 2003 og effektueres 20. april 2006. Heri defineres den immaterielle kulturarv:

The "intangible cultural heritage" means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces

⁹UNESCOs *Convention on the Protection of the Underwater Cultural Heritage* dækker en række kulturelle forekomster under vand, herunder vrage af forskellig art, arkæologiske lokaliteter, bygninger og andre efterladenskaber og præhistoriske genstande.

associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. (UNESCO, 2003a)

Selvom der muligvis kunne være en forventning om, at immateriel kulturarv unddrager sig fysisk form, opereres der alligevel med en bred vifte af materielle manifestationer, fra instrumenter til fysiske rum. Den immaterielle kulturarv er altså ikke per definition rensat for håndgribelighed, men den er snarere en levende form i udvikling, hvor materielle aflejringer er en del af vidnesbyrdet sammen med forskellige former for immaterielle udtryk. Det er desuden også værd at bemærke, at der i konventionen lægges vægt på sikring eller beskyttelse af kulturarven gennem en lang række principper, som både fokuserer på traditionelle museale områder, som identifikation, bevaring, forskning og formidling, og på revitaliserende strategier, der skal sikre kulturarvens fremtidige udfoldelsesvilkår, der, hvor den foregår (Kullberg, 2015).

ICHC var ikke det første initiativ, som pegede på, at også den uhåndgribelige kulturarv skulle anses som del af det samlede kulturarvsbegreb, men den var den første egentlige konvention på området. I 1989 udformede UNESCO *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore* - en anbefaling, der rettede opmærksomheden mod traditionel kultur og folkløse. UNESCOs arbejde med den immaterielle kulturarv er også inspireret af sydkoreanske og japanske tiltag over for deres immaterielle kulturarv. Her har fokus på det immaterielle en længere historie. Japan formulerer en lov om beskyttelse af kulturarven allerede i 1950, motiveret af den tragiske ødelæggelse af vigtige murmalerier som følge af en brand i Horyuji templet i Nara præfekturet i 1949. Heri defineres også det immaterielle, og i en lovudvidelse fra 1954 etableres et designationssystem, som udpeger vigtig immateriel kulturarv og dens udøvere (Cultural Affairs of Japan, n.d.). I 1993 igangsætter UNESCO The Living National Treasure-program, som inspireret af Japan og Sydkorea udpeger særlig vigtige udøvere af den immaterielle kultur.

Den immaterielle kulturarv indarbejdes også i ICOMs museumsdefinition. Dette sker i forlængelse af, at ICOM i 2004 indbyder til General Conference i Seoul under temaet "Museums and Intangible Heritage". I det officielle nyhedsbrev, som følger offentliggørelsen af temaet, hedder det, at "[t]he museum community world-wide now recognizes that it must pay serious attention to intangible, non-material resources as well as tangible ones, and foster interdisciplinary approaches" (ICOM, 2003, s. 10). Ved denne lejlighed opdateres ICOMs etiske regelsæt og afspejler herefter det nye fokus på det immaterielle. Mest markant er en opdatering af ordlisten, hvor det nu fremgår af museumsdefinitionen, at også det uhåndgribelige er en del af museernes arbejdsområde. I ordlisten til den engelske udgave af

regelsættet kan man således finde definitionen på et museum, som lyder:

A museum is a non-profit making permanent institution in the service of society and of its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, the tangible and intangible evidence of people and their environment. (ICOM, 2013)

Her fremgår det, at museerne skal udføre deres forpligtelser over for samfundet med både *tangible* (almindeligvis oversat til dansk som materielle) og *intangible* (immaterielle på dansk) vidnesbyrd. Denne nye formulering af museernes fokus erstatter den hidtidige formulering "material evidence", som er at finde i tidligere versioner af regelsættet.

UNESCOs arbejde for den immaterielle kulturarv er af mange set som en velkommen inkludering af et ellers overset område af kulturarven, men det er også kritiseret for alligevel at holde fast på en kunstig opdeling mellem det materielle og det immaterielle (se Alivizatou, 2012; Kreps, 2005; Smith, 2006) og som et projekt, som nok er velmenende, men ikke desto mindre til tider problematisk og inkonsekvent (se Kirshenblatt-Gimblett, 2004; Kurin, 2004b). Barbara Kirshenblatt-Gimblett fremfører især UNESCOs forehavende med at producere lister over verdensarven, den materielle som den immaterielle, som et problematisk og metakulturelt foretagende. For den immaterielle kulturarv er det lister som Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity og den senere Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, som betragtes som symbolske og med til at definere en uhensigtsmæssig værdinorm for kulturarven. Et andet aspekt ved listerne er, siger Kirshenblatt-Gimblett videre, at de emner, som finder vej til listerne, dermed løsriver fra deres oprindelige kontekst for i stedet at indgå i kontekst med alt andet på listen: "Everything on the list, whatever its previous context, is now placed in a relationship with other masterpieces. The list is the context for everything on it" (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, s. 57). Dette står i stor kontrast til kulturens ellers levende og forankrede udfoldelser. På den måde er det en væsentlig pointe, at de samme mekanismer, der er designet til at bevare kulturarven, også har en potentiel skadelig indvirkning på de levende kulturformer. Kirshenblatt-Gimblett taler i stedet for at omfavne foranderligheden i kulturen. Forandring, som hun formulerer det, er iboende i kulturen:

Change is intrinsic to culture, and measures intended to preserve, conserve, safeguard, and sustain particular cultural practices are caught between freezing the practice and addressing the inherently processual nature of culture. (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, s. 58–59)

Konvention til debat

Det er altså på mange måder ufrugtbart at holde den materielle og immaterielle kulturarv adskilt. Det bemærkes også af kulturanthropolog Richard Kurin, som i et kritisk indlæg til diskussionen omkring UNESCOs ICHC taler for en nødvendig opmærksomhed på, at kampen mod globaliseringens nedbrydende effekt på ICH ikke udføres med skadelige praksisser og ved at "fryse" den levende kultur (Kurin, 2004b, s. 74). Som leder af Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage var Richard Kurin med til at udforme skitsen til ICHC, men anerkender samtidig væsentlige problematiske aspekter i dens udformning. Kritikken går igen primært på det kunstige i at opdele i det materielle og det immaterielle:

For many peoples, separating the tangible and the intangible seems quite artificial and makes little sense. For example, among many local and indigenous communities, particular land, mountains, volcanoes, caves and other tangible physical features are endowed with intangible meanings that are thought to be inherently tied to their physicality. Similarly, it is hard to think of the intangible cultural heritage of Muslims on the *hajj*, Jews praying at the western wall of Jerusalem's temple, or Hindus assembling for the *kumbh mela* as somehow divorced and distinct from the physical instantiation of spirituality. Given that the Convention, in effect, operationally makes the intangible tangible, the conceptual distinction and separation of the two domains is problematic. (Kurin, 2004b, s. 70)

Samme forståelse af forholdet mellem den materielle og den immaterielle kulturarv pointeres af daværende vicegeneraldirektør i ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) Mounir Bouchenaki. Umiddelbart efter at ICHC underskrives, afholder ICOMOS deres 14. General Assembly and Scientific Symposium i Zimbabwe (27. - 31. oktober 2003). Ved den lejlighed definerer Bouchenaki den immaterielle kulturarv som "the larger framework within which tangible heritage takes on shape and significance." (Bouchenaki, 2003, s. 2). Det immaterielle indtræder således med det materielle i en symbolsk relation, hvor den immaterielle kulturarv spændes ud over den materielle som det, der animerer og aktiverer den. Bouchenaki refererer også til den nyligt vedtagne ICHC og konkluderer, at fokus på sikringen af de kreative og kommunikative processer blandt udøverne af den uhåndgribelige kulturarv nu er skærpet. I relation til ICOMOS' virkeområde (monumenter og steder) er der en klar dialektik mellem det materielle og det immaterielle - en dialektik og et afhængighedsforhold, som skrives sammen til en samlet bevaringstilgang, der skal kunne håndtere sammenviklingen af den materielle og den immaterielle kulturarv. Bouchenaki foregriber allerede her nødvendigheden af at skelne mellem to grundlæggende forskellige måder at håndtere og viderebringe kulturarven til fremtidige generationer. På den ene side

kan vi således tale om konservering af den materielle arv (monument, by, landskab), på den anden side om sikring og videreførelse af den immaterielle. Denne sondring er af stor betydning og er afgørende for, at ICHC i modsætning til tidligere tiltag, som har fokuseret mere indgående på bevaring, har vundet en bredere tilslutning¹⁰.

Herhjemme har antropolog Kirsten Hastrup påpeget, at UNESCO med ICHC, trods et tydeligt velmenende ønske om at inddrage mere uhåndgribelige og immaterielle kulturelle fænomener, alligevel viderefører en "intellektuel arv" fra den tyske 1700-tals filosof og teolog Johan Gottfried Herder. Det er især Herders forståelse af en særlig bagvedliggende folkeånd - en slags kollektiv bevidsthed - som manifesterer sig igennem sproget i forskellige folkeslag. Herders projekt inspirerede datidens nationalromantik, og hans måde at tænke på fastholdes stadig den dag i dag i de nationale samlinger, mener Hastrup.

I 2005 afholder Kulturministeriets Forskningsudvalg (KFU) en konference i anledning af udgivelsen af ICHC og med henblik på at diskutere definitionen og bestemmelserne, som de udlægges i UNESCOs konvention¹¹. På det tidspunkt har Danmark ikke officielt ratificeret ICHC¹², og der er da også fra KFU's side nogle helt centrale problemstillinger, som ICHC ganske enkelt ikke formår at italesætte. Først og fremmest er der tale om en uhensigtsmæssig forståelsesmæssig sondring mellem Vestens materielle og monumentale kulturarv og den immaterielle, som primært er i spil i ikke-vestlige kulturelle samfund. Dette bunder i anvendelsen af et uopdateret kulturbegreb, som engang har inspireret nationalromantikken, men som nu fastlåser folk og kultur (Hastrup, 2006). Endvidere anfægtes præmissen for konventionen:

Men selve udgangspunktet i en forestilling om en immateriel kulturarv indebærer en utidssvarende forestilling om kulturelle grænser og intern homogenitet, som ikke afspejler verdens faktiske tilstand. Begrebet peger ligeledes uundgåeligt mod tradition på bekostning af modernitet og mod et klassisk begreb om kulturer som givne rammer omkring viden og handling på bekostning af et begreb om kulturer som bevægelige, flertydige og flygtige. (Hastrup, 2006, s. 10)

Konventionen bør dog ikke helt afvises, idet den også kan fungere som en ramme, hvorudfra det gældende kulturarvsbegreb påny kan diskuteres. Denne accept af konventionens potentiale, som dog befinder sig uden for konventionens egentlige formål, ligger i forlængelse af Smiths påpegning af den processuelle og performative forståelse af kulturarven.

¹⁰En lignende fokusering på forskellen mellem sikring og bevaring indgår ligeledes som parameter i forhold til samtidskunst (jævnfør afhandlingens anden del).

¹¹Resultaterne fra konferencen er samlet i udgivelsen *Begrebet Immateriel Kulturarv* i 2006 (Kulturministeriets Forskningsudvalg, 2006).

¹²Danmark godkender konventionen i 2009 og fra 2013 udvides den til også at inkludere Grønland, som ellers var undtaget i den første godkendelse (jævnfør Udenrigsministeriet og Lidegaard, 2014).

Lignende termer: immateriel, uhåndgribelig, flygtig

Ordet immateriel og atynomet materiel bruges, som det fremgår, konsekvent, når der på dansk tales om UNESCOs konventioner og begrebsdefinitioner eller om ICOMs museumsdefinition. I den engelske udgave af ICHC har man imidlertid valgt at bruge ordet *intangible* og dets atynom *tangible* til at beskrive samme forhold i kulturarven. På dansk oversættes *intangible* til uhåndgribelig, et ord, som stadig henviser til manglende fysisk form, men som også betoner, at det ikke kan fastholdes og også bruges mere bredt om noget, der kan være svært at forstå eller opfattes i sin helhed.

Med reference til almindeligt sprogbrug og hvordan de engelske ord oversættes til dansk, kan det således virke bemærkelsesværdigt, at det ikke er ordet uhåndgribelig, der bruges i den danske oversættelse af UNESCOs konvention. Selve konventionen er udformet på seks sprog (arabisk, engelsk, fransk, kinesisk, russisk og spansk) - og alle seks versioner har autoritativ status. Derudover foreligger en række officielle og uofficielle oversættelser af konventionen. Den engelske, som ligger til grund for den danske oversættelse, er derfor ikke det eneste referencepunkt. På både fransk og spansk bruges immateriel (henholdsvis "culturel immateriel" og "culturel immatériel"). Danmarks broderlande holder sig ligeledes til immateriel. I Sverige lyder oversættelsen: "immateriella kulturarvet", og i Norge: "immateriell kulturarv", ligesom også Holland og Tyskland ("immaterieel cultureel" og "immaterielles kulturerbe") tilslutter sig (UNESCO, n.d.). Der er med andre ord en bred enighed om at anvende ord, der direkte kan sammenstilles med det danske ord immateriel, hvilket kan tænkes at have haft indflydelse på udformningen af den officielle danske oversættelse. Ordvalget problematiseres dog af daværende formand for Kulturministeriets Forskningsudvalg Kirsten Hastrup:

Som international kulturarvsstyrelse har UNESCO nu påtaget sig en lignende rolle i forhold til den "uhåndgribelige kulturarv", som det er blevet foreslået at kalde den på dansk i stedet for den immaterielle kulturarv. Det er ikke alene, fordi det er en bedre oversættelse, men også fordi "uhåndgribelighed" så tydeligt peger både på fænomenets flygtighed og på vanskeligheden med at lave en verdensarvsliste på samme måde som for den materielle kulturarvs vedkommende. (Hastrup, 2006, s. 7)

At Hastrup anser uhåndgribelig som en mere sproglig korrekt oversættelse af *intangible*, understøttes blandt andet af ordbogsopslag, men hendes indvending kan også ses i lyset af, at den immaterielle kulturarv ofte forstås på flere måder. Den immaterielle kulturarv kan således både forstås som et legemliggjort udtryk (for eksempel det sicilianske dukketeater Opera dei Pupi) og udfolde sig helt uden fysisk form, som sprog, erindring eller mundtlige

traditioner (Pinna, 2003). Hvor det i første tilfælde vil være mindre nærliggende at bruge termen immateriel på grund af teatrets materielle manifestation, vil det for de sidstnævnte udfoldelsesformer være mere retvisende, omend den uhåndgribelige, uafgrænsede karakter ikke helt indfanges.

Eksempler på begge disse dimensioner af den immaterielle kulturarv kan findes på UNESCOs lister: Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity og den senere Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity. En måde at forstå den immaterielle kulturarv på kan imidlertid være som den symbolske og metaforiske kobling til den ellers håndgribelige kulturarv. Sidstnævnte har blandt andet givet Damsholt, Mordhorst og Simonsen anledning til at fremføre en materialiseringsteori, der søger at modernisere dette forhold, således at genstandene eller tingene ikke fremstår som den passive kontrapart til det mentale og immaterielle, men derimod står sammen med det immaterielle som et mere uregerligt hele (se Damsholt, Mordhorst og D. G. Simonsen, 2009). Her ville det heller ikke give mening at underkende den materielle dimension, hvorfor immateriel som begreb ikke synes helt dækkende. Det synes med andre ord ikke entydigt hverken rigtigt eller forkert at bruge begreberne immateriel eller uhåndgribelig.

Selvom det altså er blevet diskuteret, hvilken term der på dansk ville være mest dækkende, og at det umiddelbart giver mest mening fagligt og etymologisk at pege på uhåndgribelig, er det alligevel immateriel, der er blevet den officielle term. Danmark har i 2006, da ICHC træder i kraft, endnu ikke ratificeret konventionen, hvilket også kan være forklaringen på, at det først er i forbindelse med ratificeringen i 2009 (UNESCO godkender Danmarks ratificering i januar 2010), at en egentlig statsautoriseret oversættelse af konventionen bliver udformet. Da kulturminister Carina Christensen i 2009 orienterer om den planlagte danske ratificering af UNESCOs konvention til beskyttelse af den immaterielle kulturarv, vedlægges sagsakterne *Konvention til beskyttelse af den immaterielle kulturarv*, som den statsautoriserede oversættelse af det oprindelige engelske dokument. Og heri, som i titlen på dokumentet, oversættes *intangible* til immateriel (UNESCO, 2008).

Et andet vigtigt dokument, som tegner den danske brug af begreberne, er ICOMs etiske regelsæt. Da ICOM Danmark i 2006 oversætter den internationale version af etikken, bliver det overordnede princip og ansvarsområde, som i den engelske udgave lyder: "Museums are responsible for the tangible and intangible natural and cultural heritage" oversat til "Museerne er ansvarlige for den materielle og immaterielle natur- og kulturarv". Immateriel som oversættelse for *intangible* er brugt konsekvent gennem hele regelsættet, og det er også den oversættelse, som med umiddelbar størst frekvens anvendes i fagtekster. Men som

den følgende analyse vil belyse, er det ikke alle steder (og især ikke før 2008) at brugen af immateriel som oversættelse gennemføres konsekvent.

For at undersøge udbredelsen og anvendelsen af termer inden for henholdsvis det kunsthistoriske og det kulturhistoriske felt har jeg fundet det relevant at se på, hvordan de forskellige begreber kommer til anvendelse i forbindelse med andre centrale termer, som kunst og kulturarv, i offentligt tilgængelige skriftlige medier. Til brug for dette har jeg brugt medieovervågningsfirmaet Infomedias artikeldatabase (via www.infomedia.dk) som kilde og trukket resultater fra alle tilmeldte medier i perioden 1. januar 1990 til 31. december 2014.¹³

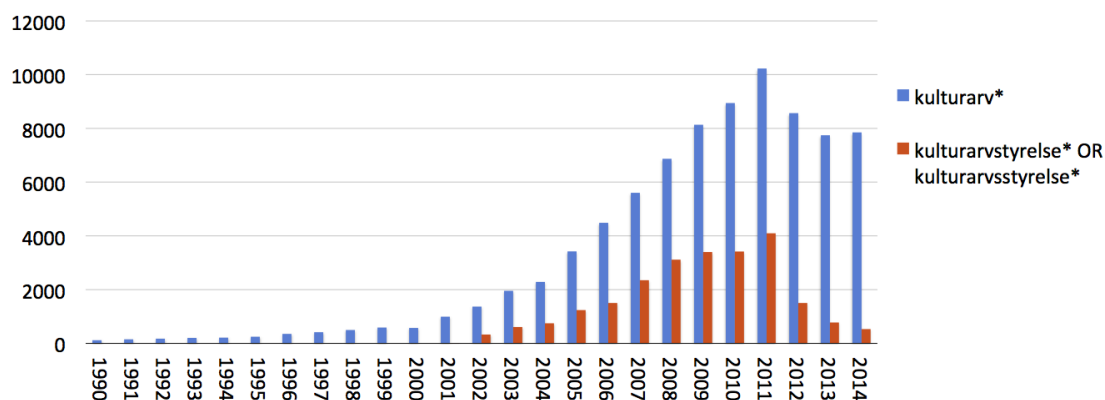
Omdrejningspunkter for min søgning er de tre udvalgte termer: uhåndgribelig, immateriel og flygtig. Ordet flygtig (engelsk: *ephemeral*) figurerer ikke i UNECSOs ICHC, men anvendes derimod som beskrivende betegnelse for karakteren af den digitale arv i UNESCOs retningslinjer for bevaringen af den digitale arv. Det flygtige i ordets egentlige betydning knyttes sammen med en tidlig begrænsning snarere end et materielt fravær. Ordet flygtig er imidlertid interessant, da det ofte knyttes sammen med performative kunst- og kulturudtryk, som markør for den tidslige afgrænsning i disse udtryksformer.

De tre termer kobler jeg med begreberne kulturarv og kunst for at anskueliggøre, hvordan forskellige kombinationer bliver brugt til at formidle emner, inden for blandt andet kunst, kultur, gastronomi og populærkultur. Søgeteknisk er der søgt med trunkering (*). Resultater for "Kulturarv" trunkeret medtager således "kulturarven", "kulturarvsstyrelse" etc. Der er også unøjagtighed i brugen af trunkeret "kunst", der kan have en betragtelig

¹³Periodens startdato er hovedsagelig valgt, da Infomedias database i forhold til de landsdækkende blade etablerer fuldtekstsøgning i artiklerne med en nærmest fuldstændig dækningsgrad fra 1990. Dette gør data sammenlignelige på årsbasis over hele perioden. Min undersøgelse inkluderer som sagt alle de medier, der er tilmeldt Infomedia. Dette vil sige landsdækkende, regionale og lokale dagblade og ugeaviser, fagblade og magasiner, nyhedsbureauer, radio- og TV-indslag, "øvrige kilder" og webkilder: i alt 2.457 kilder. Webkilderne består ud over selvstændige kilder også af onlineversioner/-variationer af trykte avisartikler. Blandt resultaterne er derfor artikler, hvis indhold er helt eller delvist overlappende og almindeligvis publiceret under samme titel. Disse sammenfaldende artikler er derfor ikke taget med. Med hensyn til webmedierne skal det også bemærkes, at de tidligste resultater er fra 2000. I og med at det primære formål med analysen er at undersøge begrebernes synlighed og udbredelse, vil jeg mene, at fremgangsmåden trods nævnte faktorer giver et repræsentativt billede, af hvordan og i hvilke sammenhænge begreberne forekommer. Arkæolog Mette Bjerrum Jensen har i sin ph.d.-afhandling fra 2009 (M. B. Jensen, 2009) ligeledes med Infomedia som kilde undersøgt forekomsterne af kulturarvsbegrebet i relation til arkæologi i en tiårs periode fra 1996 til 2005. Med et særligt fokus på utraditionelle kunstformer har kunsthistoriker Klaus Weschenfelder (Weschenfelder, 2013) foretaget en lignende analyse af ordforekomster i relation til det digitale kunstfelt. I mangel af statistisk materiale fra de tyske museers samlinger foretager Weschenfelder søgninger på kunstkategoriene: netkunst, installation, video, maleri og mediekunst i det tyske kunstmagasin *KUNSTFORUM internationals* database (fra 1990'erne og fremefter). Denne diskursive metode bliver for Weschenfelder et redskab til at konkludere på den opmærksomhed, de flygtige kunstformer tildeles i museerne på baggrund af den opmærksomhed, de samme kunstformer får i kunstmagasinet.

semantisk udbredelse uden for de æstetiske kunstneriske praksisser (for eksempel *kunstig*, *kunststof*, *kunstsøjteløb*).¹⁴

Helt overordnet og for sammenligningens skyld returnerer søgninger på “kultur” (trunkeret) over 2.4 millioner hits (antal forekomster) fra 1990 til 2014. Resultaterne fordeles sig over emner, som tegner et bredt billede af kulturbegrebet. Søgning på “kunst” (trunkeret) giver ligeledes et stort og bredt søgeresultat, idet der returneres ca. 1.9 millioner forekomster. Ordet kulturarv er straks mere beskedent repræsenteret med ca. 82.000 forekomster. Koblingen af ordene kunst og kulturarv er dog generelt ofte forekommende i medierne. I hele undersøgelsesperioden optræder “kulturarv” (trunkeret) sammen med “kunst” (trunkeret) 18.652 gange.

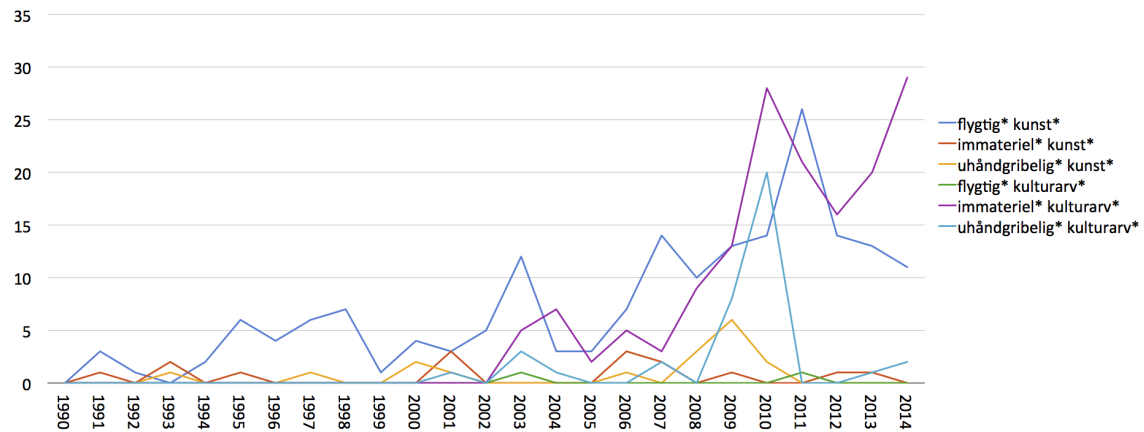


Figur 1: Grafisk fremstilling af forekomsterne af henholdsvis kulturarv og kulturarvsstyrelse (begge ord trunkeret) i de danske skriftlige medier fra 1990–2014. Første forekomst i 1991. På grund af en relativt stor forekomst af den ukorrekte stavemåde “kulturarvsstyrelsen” (med enkelt s), er denne også medtaget i søgningen. Søgning på trunkeret “kulturarv” indeholder i sagens natur også forekomster af trunkeret “kulturarvsstyrelse” og “kulturarvsstyrelse”. Søgning 1: “kulturarv*”; Søgning 2: “kulturarvsstyrelse* OR kulturarvsstyrelse*”. Data: Infomedia.dk

Som man kan se af figur 1, har der været en støt stigende anvendelse af begrebet kulturarv, siden det første gang kunne registreres i Infomedia i 1990. Af blokdiagrammet kan vi endvidere få bekræftet, at der fra Kulturarvsstyrelsen etableres i 2002, til den nedlægges i 2012, kan påvises en kraftig stigning i artikler, som omhandler og bruger ordet “kulturarv”,

¹⁴Forekomsten af negationer i teksten i umiddelbar nærhed af nøgleordet kan give undersøgelsen en grad af semantisk usikkerhed, som dog ikke har den store betydning for undersøgelsens primære formål. Betegnelsen “ikke håndgribelig” betyder i princippet det samme som “uhåndgribelig”, ikke kun når de to ord står i forlængelse af hinanden, men også når de står længere fra hinanden, som for eksempel “noget, som ikke er håndgribeligt”. Fordi undersøgelsen, jeg foretager her, primært har til hensigt at vise forekomsten af specifikke ord og deres relation til tekstens indhold, er ovennævnte forhold udeladt, og der er derfor ikke inddraget forbehold for negationer som “ikke”, “ej”, “ingenlunde” og så fremdeles i søgningen. Resultaterne skal således ikke forstås som en undersøgelse af, om for eksempel musik er uhåndgribelig (hvilket ville tale for at inddrage negationer), men om hvilke emner selve ordet uhåndgribelig bruges i relation til.

mens omtalen af det derefter mister frekvens. Eller sagt med andre ord kommer kulturarven mere på banen i perioden, hvor der også fra administrativ side er øget fokus på at italesætte kulturarven.

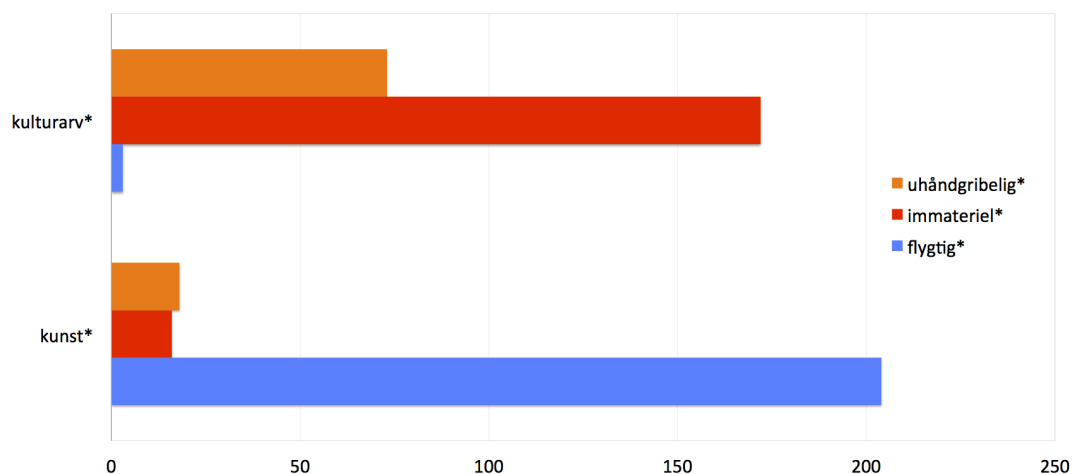


Figur 2: Grafisk fremstilling af søgning på ordene flygtig, immateriel og uhåndgribelig i par med henholdsvis kulturarv og kunst i de danske skriftlige medier fra 1990–2014. Første forekomst i 1991. Ordene er alle trunkerede. Søgning 1: "flygtig*/kunst*"; Søgning 2: "immateriel*/kunst*"; Søgning 3: "uhåndgribelig* kunst*"; Søgning 4: "flygtig* kulturarv*"; Søgning 5: "immateriel* /kulturarv*"; Søgning 6: "uhåndgribelig* kulturarv*". Data: Infomedia.dk

Undersøgelsen viser også, at begreberne flygtig, immateriel og uhåndgribelig kombineret med henholdsvis kunst og kulturarv er relativt marginaliserede i de skriftlige medier i Danmark. Ordkombinationerne, som jeg efterprøver, efterlader færre spor i medierne med individuelle årlige forekomster på et sted mellem 0 og 29. Resultaterne vist i figur 2 viser ligeledes, at det statsautoriserede ord "immateriel" forekommer med større frekvens end de øvrige kombinationer, og at brugen i øvrigt er støt stigende. Den generelle tendens synes altså at være, at medierne følger den officielle oversættelse og anlægger et sprogbrug baseret på de termer, der udlægges fra Kulturministeriet og ministeriets kanaler, som for eksempel deres officielle hjemmeside, pressemeddelelser, rapporter og andre publikationer.

I figur 3 vises samme data samlet set over hele undersøgelsesperioden. Dette giver et tydeligt billede af, at ordene uhåndgribelig og immateriel oftere sættes sammen med ordet kulturarv end ordet kunst. Omvendt er ordet flygtig langt oftere brugt sammen med ordet kunst.

Analysen baserer sig som sagt på data fra 1990 og fremefter. Det er dog først i 2001, at den immaterielle kulturarv (her kaldt uhåndgribelig kulturarv) kommer i mediernes søgelys. Det sker i en artikel i Jyllands-Posten den 9. september 2000 af journalist Kim Hundevadt i forbindelse med UNESCOs udformning af den immaterielle kulturarvs pendant til Verdensarvslisten. På dette tidspunkt er der ikke nogen officiel retningslinje for ordbruget



Figur 3: Grafisk sammenligning af ordene uhåndgribelig, immateriel og flygtig i par med henholdsvis kunst og kulturarv samlet set for hele undersøgelsesperioden 1990–2014. Første forekomst i 1991. Ordene er alle trunkerede. Baseret på samme data som i figur 2. Data: Infomedia.dk

omkring den immaterielle kulturarv:

Men hvad med alle de kulturelle udtryksformer, som man ikke kan røre ved? Hvad med traditioner, sprog, gastronomi, musik, dans, ritualer og festivaler? Den immaterielle kultur, som kan være en mindst lige så vigtig del af et folks identitet som monumenter af mursten? Den er også værd at hædre, mener UNESCO's øverste ledelse, som for nylig valgte at supplere med en liste over (hold nu fast!) mesterværker fra menneskehedens orale og uhåndgribelige kulturarv. (Hundevadt, 2001)

Efter 2001 er der ingen forekomster af hverken immateriel, uhåndgribelig eller flygtig i relation til ordet kulturarv før 2003, som også er året, hvor *UNESCO's Convention Concerning the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* fremlægges. I 2005 og 2006 bruges ordet immateriel kun sammen med kulturarv, mens uhåndgribelig dukker op igen i 2007. I 2008 er der ingen forekomster af begrebet, som dog optræder igen i 2009 og 2010. Det er, som sagt, i 2009, at Danmark ratificerer konventionen om den immaterielle kulturarv, hvilket kan være med til at forklare en stigende opmærksomhed fra de danske aviser. I 2009 optræder immateriel og uhåndgribelig lige mange gange, mens uhåndgribelig i 2010 for første og eneste gang optræder flere gange end immateriel, på trods af at konventionens officielle danske oversættelse allerede foreligger.

Selvom der altså i 2010 er en dansk oversættelse af ICHC, og at immateriel dermed er den term, der officielt bruges i omtalen af UNESCOs konvention, er der stadig ikke lagt nogen entydig linje for ordbrugen. I februar 2010 skriver Carina Christensen for eksempel et debatindlæg i Jyllands-Posten i forbindelse med UNESCOs internationale

modersmålsdag. Heri bemærkes at "sproget er vores vigtigste redskab til at bevare og udvikle vores håndgribelige og uhåndgribelige kulturarv" (Christensen, 2010a). Teksten figurerer foruden i Jyllands-Posten også lettere omskrevet på Kulturministeriets egen hjemmeside (Christensen, 2010b). Mod 2011 og i de efterfølgende år overtager immateriel imidlertid pladsen, samtidig med at den opblusning i interesse for den immaterielle kulturarv, der prægede 2009 og 2010, aftager markant.

Af de tre begrebsvarianter er flygtig kulturarv den mindst anvendte og optræder i perioden 1990 til 2014 blot tre gange i to artikler. I 2003 skriver journalist Thomas Søie Hansen for Berlingske Tidende om Digitaliseringsudvalgets rapport for Kulturministeriet, omhandlende digitalisering af kulturarven. Under titlen *Flygtig kulturarv er let at sikre*, skriver Søie Hansen, netop med reference til Kulturministeriets bevaringsrapport om den digitale kulturarv og anbefalingerne af at bevare "vigtigt kulturhistorisk materiale inden for musik, radio/TV, film og internet" (T. S. Hansen, 2003). I 2011 nævnes flygtig kulturarv på Kunsten.nu i forbindelse med offentliggørelsen af hjemmesidearkivet www.webmuseum.dk - et web-dokumentationsprojekt udviklet af Center for Designforskning og drevet af Designmuseum Danmark. Her bemærkes i en forklarende billedtekst, at "[d]et nye webmuseum skal bevare den mere flygtige kulturarv på internettet" (Ukendt, 2011), og der henvises formentlig til webmuseets eget beskrivelsesmateriale, hvor internettet (eller "webben", som er det ord, museet bruger) forklares som tidens mest flygtige medie (Center for Designforskning og Designmuseum Danmark, n.d.). I begge tilfælde refererer flygtig kulturarv til forekomster, der ikke ligger inden for en traditionel (eller utraditionel for den sags skyld) kunstforståelse, men snarere peger på platforme og medier inden for populærkulturen. I det hele taget har begrebsparret flygtig kulturarv ikke særlig stor udbredelse i de skriftlige medier og henviser altså, som begrebspar, primært til fænomener inden for den digitale eller digitaliserede kulturarv.

Billedet er anderledes, når vi i stedet for at se på de tre begreber i relation til kulturarv, sætter dem sammen med ordet kunst. Her er det tydeligt, at hverken immateriel eller uhåndgribelig vinder terræn i forhold til ordet flygtig. Men når det drejer sig om, i hvilken sammenhæng det bruges, står det også klart, at flygtig kunst er en bredt dækkende term, som ikke er hverken historisk eller genremæssig entydig.

Begrebet flygtig kunst¹⁵ bruges hovedsageligt i relation til billedkunsten. For eksempel

¹⁵Det er her værd at nævne, at den engelske pendant *ephemeral art* ofte henviser til *earth art*. På dansk betegner flygtig kunst ikke nogen særlig genre, men bruges i beskrivelsen af kunst, som har flygtighed som karaktertræk - for eksempel netkunst, performancekunst og lydkunst. Flygtig kunst kan således være mange ting (herunder også det, der med engelske låneord kaldes *earth art* og *land art*).

i 1991 skriver daværende museumsinspektør på Statens Museum for Kunst Elisabeth Delin Hansen om museets arbejde med nye kunstformer, at der “er ved at blive skabt en dokumentationsvirksomhed, der kan fortælle om flygtige kunstarter: performance, installationer o.lign.” (E. D. Hansen, 1991).

Historiker Axel Bolvig skriver i en kronik i Politiken, at “[e]n stor del af vort århundredes kunst har indtaget en rolle svarende til teaterstykket og koncertopførelsen” (Bolvig, 1995). Men også andre kunstformer betegnes som flygtig kunst - blandt andet havekunst (Petersen, 1991), klovnenes udfoldelser (Ukendt, 1996), sandkunst (Stenstrup, 2002), kokekunst (Ukendt, 2003) med flere.

Betegnelsen immateriel kunst bruges derimod næsten udelukkende inden for billedkunsten. Daværende kunstkritiker på Weekendavisen Poul Erik Tøjner skriver for eksempel i sin anmeldelse af Thorbjørn Laustens kunstudstilling på Statens Museum for Kunst i 1991 om dennes lyskunst som “immateriel kunst” (Tøjner, 1991). I 2006 bruger kulturforsker Mette Sandbye ligeledes både betegnelsen “immateriel kunstform” om den relationelle æstetik og interventionskunsten og “flygtig, anti-institutionel, traditions- og værkbrydende” om fluxuskunsten i sin anmeldelse af udstillingen *Fluxus & Nonfluxus Fluxus* i Nikolaj Kunsthal samme år (Sandbye, 2006). Tidligere, i 2000, beskriver Sandbye i en anmeldelse af Museet for Samtidskunsts daværende udstilling af fluxusrelateret kunst, *Unoder*, museets fokus på kunst, som er både uhåndgribelig, flygtig, immateriel og processuel (Sandbye, 2000). Også nyere kunstformer får tildelt uhåndgribelige karaktertræk. For eksempel beskriver kunsthistoriker Maria Fabricius Hansen, som repræsentant fra Ny Carlsbergfondet, kunst i nye medier som uhåndgribelig kunst i et interview til Kristeligt Dagblad fra 2010. Her trækkes internettet som kunstnerisk platform ind i en diskussion af kunstens fremtid (Øhrstrøm, 2010).

Begrebet uhåndgribelig kunst benyttes både om billedkunstens fænomener og om kunstneriske udfoldelser uden for billedkunstdomænet. Her er det ofte inden for musikkens verden, at betegnelsen bruges med henvisning til det utaktile i denne udtryksform. For eksempel skriver musikanmelder Ralf Christiansen i sin anmeldelse af den elektroniske udgivelse fra Future 3, *Like...*:

En anden kreativ ekspansion bringer Future 3 ind i mere poppet territorium takket være sangerne Jonas Bjerre fra Mew og Tea Dyekjær, der bidrager med deres sfæriske stemmer på fire af albummets ti numre, som får svag karakter af noget så gammeldags som sange - men sange af den kropsløse, syntetiske slags. Mere håndgribelig bliver Future 3's uhåndgribelige kunst heller ikke. (Christiansen, 2001)

Resultaterne vist i figur 2 afslører desuden, at der inden for kunstverdenen tidligt har været opmærksomhed på flygtigheden som parameter i den samtidige kunst. Dette kan blandt andet ses i lyset af tidens opmærksomhed på nye kunstformer, deres sikring og placering inden for det kunstmuseale system. I en kronik i Politiken i 1995 skiver kunstkritikerne Kristine Kern, Sanne Kofod Olsen m.fl. om de nye kunstformer:

Det er klart, at en sådan kunst ikke uden videre kan musealiseres. Et andet centralt træk er mange af værkernes flygtighed. De kan for eksempel være fremstillet af forgængelige materialer som lys, tyggegummi og margarine, eller - det store format - være manipulationer af naturlandskaber (land art), der over tid nedbrydes af vind og vejr. Over for en sådan kunst bliver museets ønske om at konservere til en vittighed (Kern m.fl., 1995)

Her karakteriseres de nye kunstformer ikke alene ved deres flygtige karakter, men de bevaringsmæssige udfordringer behandles i relation til de spændinger, der opstår mellem på den ene side kunstmuseets tilbageskuende indsatsform med fokus på “det enestående og det unikke” - og på den anden side nutidskunstens flygtige karakter, som ikke let lader sig indkredse. Dette kalder, skriver kronikkens forfattere, på en gentænkning af museumsformen, og de foreslår i den forbindelse, at nutidskunsten udskilles fra Statens Museum for Kunst for at lægge grund for en ny institution for nutidskunst. Denne institution skal indarbejde “intermedia udtryk”¹⁶ og samarbejde på tværs af forskellige genrer som litteratur, film, dans og musik. Udskillelsen fra museumsinstitutionen vil også betyde et skifte fra en hovedsageligt konserverende til en mere dokumenterende bevaringsform.

Frekvensen af det immaterielle, uhåndgribelige og flygtige i omtalen af kunsten skal ses i lyset af, at det repræsenterede materiale i stor udstrækning er skrevet af fagfolk i form af udstillingsanmeldelser, debatterende kronikker og lignende. Netop i den tidlige del af undersøgelsesperioden er der i det kunsthistoriske miljø opstået stor interesse for det performative og det processuelle (Jones, 2013). Især det performative, som et tværdisciplinært forskningsfelt, flourer i store dele af humaniora såvel som i socialvidenskaberne og har stor indflydelse på, hvordan der skrives om kunsten. Mod slut 90'erne bliver den relationelle æstetik formuleret af den franske kurator Nicolas Bourriaud, som en retning inden for kunsten, der arbejder sig ud i virkeligheden og har fokus på mellem menneskelige relationer (Bourriaud, 2002). Koblingen mellem det immaterielle og kunsten bliver allerede i 1985 understreget af filosof Francois Lyotard i hans ambitiøse og toneangivende udstillingsprojekt

¹⁶Kronikkens forfattere forklarer “intermedia udtryk”, som “kunstformer der bygger på forbindelser mellem adskilte genrer” og henviser formentligt til Fluxus-kunstner Dick Higgins begreb *intermedia* fra 1966 (se D. Higgins, 1966).

Les Immatériaux, som blev vist på Centre Pompidou. Disse momenter og strømninger er med til at markere et skifte til at forstå kunstværkerne som handlinger og processer, snarere end som unikke objekter. Et lignende skifte sker også inden for kulturarvsforskningen fra 1990'erne (se Smith, 2006; Bortolotto, 2007; Kirshenblatt-Gimblett, 2004).

Nutidskunsten markerer altså et opgør med den klassiske museumsform, samtidig med at der i lyset af de nye bevaringsmæssige udfordringer, der knytter sig til de flygtige kunstformer, udvikler sig en bekymring for, om museerne overser eller ikke formår at sætte tids nok ind over for nutidens utraditionelle men vigtige kunstneriske udfoldelse. Væsentlige dele af kunsten og kulturen risikerer således at gå tabt for eftertiden. Dette resulterer i et øget fokus på udvikling af nye dokumentationskompetencer på museerne. I Information fortæller daværende museumsdirektør for Museet for Samtidskunst Marianne Bech og Elisabeth Delin Hansen, nu som leder af Nikolaj Udstillingsbygning og formand for Center for VideoDokumentation¹⁷, om risikoen for at miste værdifuldt dokumentationsmateriale af installationskunst, performance, teater, dans og eksperimentalkoncerter - materiale, som for store dele består af video- og lydoptagelser (Villadsen, 2002). Især videodokumentarist Svend Thomsens omfattende arkiv beskrives som "akut livstruet". Bech understreger her værkernes flygtighed og citeres for at sige om nutidskunsten: "Flere og flere værker har en flygtig karakter. En stor del af de rigtig spændende og meningsfulde værker, der laves i dag, har en karakter, hvor de ikke står tilbage som en skulptur eller et maleri" (Villadsen, 2002).

Som ovenstående har vist, er ordet flygtig hyppigt knyttet til samtidskunsten (eller nutidskunsten, som den også, omend ikke nær så udbredt, betegnes), mens immateriel og uhåndgribelig i større udstrækning anvendes i forbindelse med kulturarv (i kunst- og kulturhistoriske sammenhænge eller i relation eller reference til UNESCOs ICHC). Samtidig er der en tendens, der peger på, at ordet flygtig ofte benyttes i en bevaringsdiskurs, som diskuterer skrøbeligheden eller helt og holdent tabet af væsentlig kulturarv på både det kulturhistoriske og det kunsthistoriske område. Når vi taler om flygtig kulturarv, er der samlet set en overvejende tendens til at henvise til kulturfænomener, som ikke (nødvendigtvis) er de samme, som italesættes i UNESCOs ICHC, men snarere om fænomener, der kan identificeres ved at have en ustabil eller på anden vis varighedsafgrænset karakter. Flygtigheden er med andre ord et karaktertræk for dele af den immaterielle kulturarv - særligt de dele, som har performative eller processuelle træk - og disse fællestræk deles endvidere med dele af den flygtige samtidskunst. Det er således gennem disse fælles karaktertræk,

¹⁷Center for VideoDokumentation en forening, som talte for at bevare "immateriel kunst" gennem dokumentation. Foreningen blev dannet af museerne Louisiana, Statens Museum for Kunst og Museet for Samtidskunst i 1992, men er ikke længere aktiv (se Bech og Møller, 2001).

at vi også kan trække paralleller mellem den levende kultur og den levende kunst (den performative såvel som den digitale) og definere en sikringsstrategisk fællesnævner i netop en forholden sig til det flygtige.

Hypermnesia, amnesia

Museum hypermnesia is a process of fighting the invented enemy: the natural process of forgetting; the oblivion of filtered, deleted knowledge. (Sola, 2004, s. 254)

Med til flygtighed hører også idéen om forgængelighed. En tilbagevendende bekymring, når kulturarven, og særligt den flygtige del af den, diskuteres, er, hvordan og om vi på tilstrækkelig vis formår at sikre og bevare den for eftertiden. Det er en bekymring i forhold til tab og forvitring af konkrete objekter, men det er også en bekymring, der lægger sig op ad, at identitetsforståelsen traditionelt er forankret i kulturarvsobjektet. Påpegningen af risikoen for tab af væsentlig kulturarv figurerer hyppigt i medierne og i faglitteraturen, og kommer ligeledes fra de kulturarvsdefinerende organer.

Den immaterielle kulturarvs skrøbelighed er skrevet ind som grundlaget for, hvordan den forstås og behandles af UNESCO. Risikoen for tabet af væsentlig ikke-vestlig kulturarv, og i særdeleshed den immaterielle, læses primært i sammenhæng med øget globalisering og herigennem en stigende kulturel homogenisering, der truer med at opsluge de oprindelige folkeslags særegne kulturelle traditioner og udfoldelsesmuligheder.

Globaliseringen som trussel anføres centralt fra UNESCOs side og ligger som et fundament for fokuset på den immaterielle kulturarv. I præamblen til ICHC anerkendes globalisering og sociale forandringer således som “grave threats of deterioration, disappearance and destruction of the intangible cultural heritage” (UNESCO, 2003a, s. 1). Dette følges op af ICOM, som i deres formidling af den immaterielle kulturarv også fremhæver globaliseringen som en trussel mod transmissionen (altså overførelsen eller viderebringelsen) af den i visse kulturelle kontekster, som det lidt unuanceret formidles via ICOMs hjemmeside (ICOM, n.d.).

Tabsretorikken knytter sig på den måde fra begyndelsen til det skrøbelige i kulturformen, dernæst til en skrøbelighed og utilstrækkelighed i de overleveringsteknologier, der anvendes. Når dokumentationsmedierne således også anfægtes på baggrund af deres begrænsede holdbarhed, virker det derfor ikke påfaldende, at UNESCO på samme tid udformer en konvention for sikring af den immaterielle kulturarv og retningslinjer for sikringen af den digitale og digitaliserede kulturarv (UNESCO, 2003b). Det er da også

særligt her, at bevaringen af den flygtige samtidskunst diskuteres som led i en medieringsdiskussion, der knytter sig til opbevaringsmediernes egnethed og holdbarhed som redskab for bevaringsdokumentationen.

En særlig opmærksomhed på mediernes erindringskapacitet udvikles blandt andet i medieteoretiker og filosof Marshall McLuhans indflydelsesrige medieteori. Som McLuhan påpeger i *Understanding media: the extensions of man*, har ethvert kommunikativt medie en opsamlende og viderebringende erindringsfunktion (McLuhan, 2001, s. 384). Dette, at undersøge mediernes mnemotekniske egenskaber, ligger i McLuhans beskrivelse af, hvordan kroppens funktioner og egenskaber udvides teknologisk. Det er en proces, der er påbegyndt allerede i palæolitisk tid (oldstenalderen), hvor de første mnemotekniske redskaber udvikles. Udviklingen af medier er for McLuhan progressiv og karakteriseres ved mediernes funktionelle indlejring i hinanden, hvor det oprindelige udgangspunkt, kroppen, udvides erindringsteknologisk gennem tilføjelsen af en række medier, som for eksempel hammer og mejsel, blyant og papir, trykpressen, computeren og i et mere nutidigt lys, internettet.

Udvidelsen og eksternaliseringen af den kropslige erindring har imidlertid den slagside, at erindringen også bliver sårbar, idet væsentlig viden ikke længere opbevares i individet, men i stedet formaliseres og institutionaliseres. Dette fænomen, som hos Platon blev beskrevet som *hypomnesis*, udlægges hos filosofen Bernard Stiegler som et erindringspolitisk konfliktfelt, som er særlig aktuelt i samtiden:

We exteriorize ever more cognitive functions in contemporary mnemotechnical equipment. And in so doing, we delegate more and more knowledge to apparatuses and to the service industries that network them, control them, formalize them, model them, and perhaps even destroy them. (Stiegler, 2010, s. 68)

For kulturarven rejser dette naturligvis et spørgsmål om museets funktion som vogter af en stadig mere eksternaliseret erindring. For også disse institutioner konfronteres med, at det kulturelle erindringsindhold i stigende grad truer med at overstige deres opbevaringskapacitet. Forgængeligheden af kulturarv handler dermed også om grænserne for den fysiske og teknologiske kapacitet på de enkelte kulturarvsinstitutioner. Kapacitetsproblemet er et helt konkret forhold, der i udtalt grad relaterer sig til ophobningen af fysiske objekter. Her sidestilles bevaring med opbevaring, og set ud fra et museums perspektiv medfører det konkrete problemer i forhold til magasinplads og ressourcer til at opretholde et tilstrækkeligt højt sikring- og kvalitetsniveau. I en rapport fra Rigsrevisionen, udgivet i 2014, kunne man læse, at 61 % af landets adspurgte museer kunne svare bekræftende på, at det største

problem i relation til magasinerne var overfyldning (Rigsrevisionen, 2014, s. 12). Rapporten kunne endvidere konkludere, at kvaliteten af registreringerne generelt var for ringe, idet alt for mange genstande kun nødtørftigt er blevet registreret. Samtidig kan man iagttage, at der har været en støt stigning af ansøgninger om udskillelser fra samlingerne. Fra 2010 til 2012 steg antallet af ansøgninger om udskillelser fra cirka 1.500 genstande til lidt over 12.000, hvilket svarer til en ottedobling (Rigsrevisionen, 2014, s. 8)¹⁸.

Selvom der i udskillelsen lægges an til en aktiv og organiseret glemsel, er der ikke nødvendigvis tale om en negativ konsekvens af overfyldningen. Vekselvirkningen mellem tab og tilførelse af kulturarv eller destabiliseringen mellem den faste og den flygtige kulturarv indeholder også et kreativt potentiale, der udfolder sig, når genstande og traditioner erstattes af andre og/eller sættes sammen på nye, berigende og grænseoverflydende måder (Alivizatou, 2012, s. 42–47). At acceptere tab og samtidig udnytte kulturarvens kreative mutationer ligger også til grund for udviklingen af afhandlingens bevaringsontologi for samtidskunstens flygtige fænomener. Dette udfoldes i afhandlingens sidste del.

Selvom store dele af den immaterielle kunst- og kulturarv tilsyneladende er i fare for at forgå, er det altså værd at pointere, at tab af kulturarv ikke nødvendigvis kun skal betragtes som en destruktiv kraft, idet forudsætningen for etableringen af kulturarven netop er, at noget vælges fra og fortaber sig. Disse forhold, som også kan beskrives som forholdet mellem erindring og glemsel, er nært forbundne og gensidigt afhængige. “When thinking about memory, we must start with forgetting” (A. Assmann, 2008, s. 97), understreger erindringsforsker Aleida Assmann i *Canon and Archive* og påpeger på den måde den nødvendige sammenhæng mellem erindring og glemsel. Pointeringen, af at ophobning og destruktion har en særlig gensidighed, indarbejdes også i filosofen Jacques Derridas beskrivelse af arkivet, som han udlægger i foredraget *The Concept of the Archive: A Freudian Impression* fra 1994¹⁹. Her læses arkivet sammen med Freuds udlægning af dødsdriften som uadskillelig fra det repetitive element, der ligger som fundament for arkivets mnemotekniske eksternalisering:

[...] if there is no archive without consignment in an external place which assures the possibility of memorization, of repetition, of reproduction, or of reimpression, then we must also remember that repetition itself, the logic of repetition, indeed the repetition compulsion, remains, according to Freud, indissociable from the death drive. And thus from destruction. Consequence: right on what permits and conditions archivization, we will never find anything other than what exposes to destruction, in truth what

¹⁸Disse problemstillinger retter sig primært mod den flytbare kulturarv og er mest signifikant for de kulturhistoriske museer.

¹⁹Foredraget er senere udgivet under titlen *Archive Fever: A Freudian Impression* (Derrida, 1995).

menaces with destruction introducing, apriori, forgetfulness and the archiviolithic into the heart of the monument. (Derrida, 1995, s. 14)

Det er med andre ord denne genskrivelse i og som konsekvens også overskrivelse af arkivet, som etablerer den nødvendige sameksistens mellem erindring og glemsel. For erindring som for glemsel sonder Assmann mellem en aktiv og en passiv form. Den aktive glemsel handler således om, som det er tilfældet ved udskillelse, at smide ud eller destruere eller på anden måde intentionelt og aktivt at skille sig af med noget. Dette, siger Assmann, kan have konstruktiv indvirkning på et samfunds sociale transformation, men kan også have en voldsom og destruktiv side, som i relation til især ikke-vestlige kulturformer og minoriteter kan komme til udtryk gennem kulturimperialisme og forfølgelse. Den passive glemsel er omvendt ikke-intentionel og knyttes til det at tabe, miste, sprede eller efterlade noget (A. Assmann, 2008, s. 97–98). Det, der er glemt, er dog ikke nødvendigvis tabt for evigheden, men kan i nogle tilfælde genfindes og recirkuleres.

Erindringens passive side er kendetegnet ved ophobning og akkumulering, mens den aktive erindring udvælger og indsamler. Assmann definerer den aktive erindring som *kanon*, mens den passive defineres som *arkiv*. I en museums kontekst er kanon at forstå som den aktive samling, hvor malerier og kulturelle artefakter gemmes og vises med fremtidens fortolkninger og brug for øje. Det er med andre ord en kontekstualiseret kulturarv. I arkivet er de kulturelle artefakter derimod dekontekstualiseret og frakoblet. Her bevares fortiden som fortid og ligger uberørt i museernes lagre og magasiner. Som en del af den passive erindring kan arkivets indhold dog stadig vende tilbage til den aktive erindring ved at blive genkoblet og rekontekstualiseret, når næsten glemt materiale tages frem og sættes sammen i nye forbindelser. Arkivet besidder på den måde et potentiale, eller som Assmann skriver: “the archive is part of cultural memory in the passive dimension of preservation. It stores materials in the intermediary state of ‘no longer’ and ‘not yet,’ deprived of their old existence and waiting for a new one” (A. Assmann, 2008, s. 103). Kanon, på den anden side, er anderledes selektiv. Her udvælges aktivt med det formål at skabe en særlig identitetsforståelse. Kanon og den kulturarvsforståelse, jeg tidligere har beskrevet, er derfor nært forbundne. Kanon og kanonisering er væsentlige elementer i dannelsen af kulturarv, ligesom kanon kan overleve flere generationer, netop på grund af sit relativt snævre fokus og udvalg. På samme måde kan vi derfor også sige, at i modsætning til arkivets stadige udvidelse, indsnævrer kanon den kulturelle erindring. Udvidelse og indsnævring; arkiv og kanon; glemsel og erindring.

Assmanns begreber er anvendelige til at forstå de aktive og passive sider af erindring

og glemsel. Kanon og arkiv beskrives som processer, der former kulturinstitutionernes samlinger og arkiver. Men ikke alle aktive erindringer kanoniseres i museumssamlinger eller monumenter, ligesom ikke alle kulturer har passive arkiver af relikvier. Dette gælder for orale kulturer, hvor erindringen bliver transmitteret kropsligt. Den begrænses her, siger Assmann, af menneskets egen kapacitet og har ikke uendelige udvidelsesmuligheder. Omvendt må det indlysende argument være, at kanonisering og arkivering underforstår, at der i skriftlige kulturer har fundet en udvikling og ibrugtagelse af mnemotekniske redskaber sted.

En sidste dimension, som er relevant i lyset af den flygtige samtidskunsts ofte forekommende relation til og distribution gennem digitale medier, er, hvordan erindringens tidstranscenderende formål kontrasteres af en anden rumlig transcenderende mekanisme, som kan observeres gennem en iagttagelse af internettets distributionsmekanismer. Betydningen af internettet for den kollektive erindring bemærkes i *Canon and Archive*, men undersøges nærmere af Assmann i *The Printing Press and the Internet: From a Culture of Memory to a Culture of Attention* (A. Assmann, 2006). Her modstilles de trykte medier og internettet som hukommelses- og distributionskanaler. Internettet, siger Assmann, udmærker sig ved egentligt ikke at beskæftige sig med erindring, men belyser i stedet en ny opmærksomhedskultur, som umiddelbart fremstår som en modsætning til den erindringskultur, som er båret frem af trykte og skrevne medier. Dette forklares gennem den kulturelle vision, der ligger bag de respektive medier.

Hvor erindringskulturen fra de trykte og skrevne medier har til formål at transcendere tid (at bringe information fra en tidsalder til en anden), har opmærksomhedskulturen til formål at transcendere rum (at forkorte afstandene mellem afsender og modtager). På et metaforisk plan erstattes de trykte og skriftlige mediers og erindringskulturens "bibliotek" af internettets og opmærksomhedskulturens "supermarked"²⁰. I en sammenligning mellem mere traditionelle hukommelsesinstitutioner, som biblioteker, arkiver og museer, repræsenterer internettet altså en anderledes erindringsform, der har ligheder med vores korttidshukommelse og samtidig mangler langtidshukommelsens kvaliteter.

Selvom det på mange måder synes underforstået, at erindringskulturen og opmærksomhedskulturen er modsætninger, er vi dog som mennesker fuldt ud i stand til på samme

²⁰I lyset af Assmanns pointering af en nutidig opmærksomhedskultur kan vi definere og forstå sikring af flygtige kunstformer som en udøvelse funderet i operative strategier, der arbejder for synliggørelse, kommunikation og publikation af arkivindhold, snarere end ophobning af genstande og teknologier. I den kategori kan vi placere infrastrukturelle projekter, som den fælleseuropæiske kulturportal Europeana, og også mere specialiserede projekter, som den nu henlagte mediekunstportal GAMA (Gateway to Archives of Media Art). Bevaring er ikke gjort med at opsamle og konservere. Hukommelsesinstitutionerne har også som vigtig opgave at skabe opmærksomhed om de informationer, der ligger gemt i arkiverne (se Europeana, n.d. GAMA, n.d.)

tid at deltage i og navigere i flere forskellige kulturelle visioner, med hver deres formål, og på den måde både forene erindringens vertikale og horisontale orienteringer.

Hændelser på museum

I regi af ICOM, det internationale museumsråd, som blandt andet definerer de internationalt gældende museumsetiske retningslinjer, har museumsverdenen sideløbende med UNESCO diskuteret og udarbejdet retningslinjer for sikringen af den immaterielle kulturarv. I ICOMs begrebsverden, som i UNECSOs, er der en tydelig indikation af, at fokus er på ikke-vestlig kultur, og især på traditioner, der overleveres mundtligt fra generation til generation. Kulturarven er således foruden monumenter og genstande også disse levende udtryk, der ganske vist er skrøbelige, men også repræsenterer en væsentlig drivkraft for kulturel mangfoldighed (ICOM, n.d.). I 2002 var den immaterielle kulturarv på programmet ved 7th Regional Assembly of the Asia Pacific Organisation International Council of Museums i Shanghai, hvor det såkaldte *Shanghai Charter* også blev udformet. I dette dokument bekræfter museumsrådet, at folk, steder og samfund har særlig betydning for overleveringen af immaterielle kulturelle traditioner, og at museerne i sikringsarbejdet må antage en formidlende og koordinerende rolle i samarbejde med udøverne. Museerne kan her spille ind med deres ekspertiser inden for især dokumentation og strategiudvikling (ICOM, 2002). Men selvom disse redskaber ligger inden for museernes etablerede praksis, pointeres det allerede tidligt, at der for den immaterielle kulturarv også må indtænkes en sociologisk metodik. Den immaterielle kulturarvs "objekt" er ikke transskriptioner, fotos, videobånd og andre dokumentationer, men derimod selve den levende udfoldelse, som ikke lader sig underlægge museernes autoritet. Antropolog Richard Kurin opsummerer dette forhold, i forbindelse med at ICOM tematiserer den immaterielle kulturarv på den internationale museumsdag i 2004:

In museums, objects become part of collections and reside under the roof and the authority of the museum. With intangible cultural heritage, the traditions exist outside the museum, in the community. They reside under the authority of the people who practise them. (Kurin, 2004a)

Levende kulturarv

I perioden umiddelbart efter UNESCO udformer ICHC, pointeres museernes rolle og nye ansvar fra flere sider, blandt andet i et oplæg til et ekspertmøde i 2004 i UNECSOs regi. Her fremlægges nogle af de forhold, der vil være væsentlige at diskutere i forhold til museernes indarbejdelse af den immaterielle kulturarv i ICOMs museumsdefinition. I oplægget til ekspertmødet defineres den immaterielle kulturarv imidlertid ikke som sådan, men benævnes derimod som "levende kulturarv". Dette for at imødekomme at det netop i forhold til museernes rolle var det levende aspekt af den immaterielle kulturarv, som de nu skulle forholde sig til. Formålet med ekspertmødet var at diskutere, hvordan UNESCO og ICOM frem til ICOMs stormøde i Seoul i 2004 kunne finde fælles arbejdsmetoder i forhold til den levende kultur, og hovedsagelig hvordan ICHC rent praktisk kunne føres ud i livet. Dokumentet er, som sagt, et oplæg til videre diskussion og derfor ikke i sig selv dybdegående. Det konkluderer dog indledningsvis, at de fem museumssøjler (samling, registrering, bevaring, forskning og formidling) ikke alle synes lige velegnede i forhold til sikringen af den levende kulturarv. Her pointeres, at indsamling og konservering indebærer en risiko for fossilisering, mens forskning, formidling og udstilling synes i bedre harmoni med den levende kulturarv. I de senere versioner af museumsdefinitionen har man dog ikke fundet det nødvendigt at udbygge museumssøjlernes indbyrdes relation til henholdsvis den materielle og den immaterielle kulturarv. Dette skyldes formentligt en bevidsthed om den levende kulturarvs berigende effekt på allerede eksisterende samlinger, og ikke mindst at de fem museumssøjler ikke skal forstås serielt, men interrelateret.

I og med at museerne har valgt at inkludere den immaterielle kulturarv under deres ansvar, er det nødvendigt at spørge til, hvilke muligheder museerne reelt har for at varetage sikringen af denne del af kulturarven. Sikringen af den immaterielle kulturarv er noget, der i vid udstrækning foregår uden for museets mure og trækker på et socialt engagement, som ikke nødvendigvis ligger naturligt for mange museer (Crofts, 2010).

Museerne kan, siger Nicolas Crofts, som er specialist i informationsudveksling mellem kulturarvsinstitutioner, vælge forskellige strategier eller niveauer af engagement, der matcher deres ressourcer og forhold. Museerne kan vælge helt at omorganisere deres virke og indtræde som aktive spillere i stimuleringen og bevaringen af den immaterielle kulturarv. Dette trækker mange ressourcer ud af museerne, hvilket kan have stor indvirkning på, hvordan de omvendt har mulighed for at prioritere genstandssamlingerne. Museerne kan også vælge at indgå samarbejder med andre agenturer og bidrage med identifikations- og

dokumentationseksptise. Museernes materielle samlinger kan her fungere som referencer i det omfang, det har relevans for den immaterielle kulturarv.

Her beskriver Crofts for så vidt en allerede eksisterende gren af museernes arbejde. Men det er også hans pointe, at museerne ikke ser deres virke i forhold til den immaterielle kulturarv som en helt ny og parallel praksis, men som en udvidelse af eksisterende dokumentationsmetoder. Når samarbejder og informationsudvekslinger foregår på tværs af institutioner, er udviklingen og overholdelsen af nationale og internationale dokumentationsstandarder et væsentligt omdrejningspunkt. Her spiller internationale sammenslutninger, som CIDOC (Comité international pour la documentation du Conseil international des musées), en afgørende rolle for, hvordan dokumentation og viden om den immaterielle kulturarv spredes²¹.

Viden om og erfaringer i at håndtere den levende kulturarv kan imidlertid også hentes udefra. De traditionelle, vestligt orienterede museer kan også tage ved lære af, hvordan oprindelige folkeslag håndterer deres kulturarv. Antropolog Christina Kreps anvender begrebet *indigenous curating* om museale og kuratoriske metoder, der udspringer fra oprindelige kulturers forhold mellem mennesker og ting.

Med eksempel i den indonesiske term *pusaka* illustrerer Kreps således en ikke-vestlig kuratorisk model, som, hun siger, er “deeply embedded in a larger social structure that defines relationships among people and their particular relationship to objects” (Kreps, 2005, s. 4). Det, Kreps kommer frem til, er, at forvaltningen og kurateringen i disse eksempler fra oprindelige kulturer er integreret i de pågældende kulturelle udfoldelser, og det er den opmærksomhed på kuratering som en social praksis og en videreførelse af sociale praksisser, der er Kreps’ ærinde (Smith og Akagawa, 2009; Kreps, 2007; Kreps, 2005). Kreps’ fokus på kuratering hos oprindelige folkeslag er interessant i denne sammenhæng, fordi den taler for at nedbryde kulturelle skel og forstå plejen af kulturarven som en social proces.

For alle museer gælder, at den immaterielle kulturarv, foruden at manifestere sig som ting og begivenheder, også betragtes som et semantisk lag til den materielle kulturarv - et lag museerne allerede i stor udstrækning indlægger, og som dannes i forlængelse af allerede etablerede praksisser. Crofts’ udredning understreger igen, hvordan den immaterielle kulturarv defineres som levende kulturelle udfoldelser, som kontekstualisering af de materielle artefakter, der på forskellig måde knytter sig til de levende udfoldelser, og endelig som en

²¹Nicolas Crofts’ ambitioner om at underbygge informationsudvekslingen mellem kulturarvinstitutioner kommer blandt andet til udtryk igennem hans engagement i ICOM/CIDOCs datastandards arbejdsgruppe og hans rolle i udviklingen af den internationale standard for kulturarvsudveksling: ISO 21127 (se The International Organization for Standardization (ISO), n.d.)

måde at forstå sammenføjningerne mellem den materielle kulturarv og dens semantiske "baggage".

Vekselvirkningerne mellem materialitet og ikke-materialitet er, som allerede nævnt, også noget museerne må forholde sig til i relation til den nationale og lokale kulturarv. Museumsdirektør og kulturforfatter Peter Christensen Teilmann bemærker i sin gennemgang af det danske kulturlivs institutioner, hvordan det kan have en samlende effekt for kulturinstitutionerne, når de begynder at inkludere de immaterielle sider af kulturproduktionen; en effekt, som også bunder i en anskuelse af, at kulturarven, med vægt på indsamling, beskrivelse og klassificering af materielle genstande, ikke i særlig udstrækning taler sammen med det faktiske kulturliv, som udspiller sig uden for institutionerne. Med et større fokus på de immaterielle sider af kulturarven, kan denne og kulturlivet finde en kontaktflade, der ellers synes svær at identificere:

Når kulturarven med ideologiens og teknologiens hjælp nu omfatter både de fysiske og de mere uhåndgribelige, men ikke mindre virkelige kulturudtryk, ja så er den politiske og juridiske bestemmelse af kulturarv for alvor begyndt at komme i øjenhøjde med kulturlivet. (P. C. Teilmann, 2010, s. 196).

Her lægger Teilmann ikke vægt på de indbyggede problemstillinger, der er at finde i UNECSOs definition af den immaterielle kulturarv, men opfatter derimod inklusionen af det immaterielle i kulturarvsregi som imødekommende over for en række museumsfaglige tilgange til kulturarven. Blandt andet nævnes Den Gamle By i Aarhus, hvor det håndgribelige i form af interiører og genstande sættes i spil med det uhåndgribelige, repræsenteret ved "fiktionskontakter", som i historiske roller interagerer med publikum. Men det er ikke kun i kulturhistorisk regi, at det materielle og det immaterielle blandes sammen. Teilmann ser også kunstmuseet Museet for Samtidskunst som et eksempel på en museumsinstitution, der forstår og har som præmis at arbejde med "komplicerede sammenhænge mellem materielt og immaterielt" (P. C. Teilmann, 2010, s. 199). For Teilmann er det relativt uproblematisk at nå fra UNESCOs definition af den immaterielle kulturarv til både samtidskulturen og samtidskunsten, hvilket kan hænge sammen med, at der i den forståelsesramme heller ikke synes langt mellem det immaterielle og den moderne oplevelseskultur, som også trænger ind på museerne. Her kan vi analogt med andre grene af kulturlivet observere et gradvist skifte fra en museumsforståelse, der bygger på oplysning, til en museumsform, hvor oplevelse er i centrum (se Skot-Hansen, 2008). Også performance-teoretiker og antropolog Barbara Kirshenblatt-Gimblett (Kirshenblatt-Gimblett, 2000) peger på dette paradigmeskifte ved at identificere det moderne museum som et iscenesættende museumsteater - en

museumsmodus, som sammenlignes med oplevelsescentre, verdensudstillinger og turisme. Museumsinstitutionen udvikler sig således op gennem 1990'erne og 2000'erne fra at lægge vægt på fordybelse til at producere oplevelse. Museet er, siger performancehistoriker RoseLee Goldberg, gået fra at være: "a place for contemplative study and conservation to a cultural pleasure-palace of engagement" (Goldberg, 2011, s. 228), hvilket underbygger en øget interesse for performance-programmer og live-events, som en del af museernes virker. Denne udvikling åbner således en scene for og en opmærksomhed på levende kunstformer og belyser på den måde disse kunstformers kritiske potentiale i en vekselvirkning mellem institution og kultur.

I og med at museet bliver et oplevelsesrum, banes vejen for, at de levende kunstformer finder vej til museerne i form af performanceprogrammer, events, koncerter og lignende. For performancekunsten, som er Goldbergs felt, falder museumsudviklingen sammen med en faglig opmærksomhed og en anerkendelse af den levende kunsts plads i kunsthistorien. 1970'ernes performancekunst er så at sige blevet historisk, og der foreligger fra museerne et helt naturligt ønske om at indsamle, beskrive og på anden vis dokumentere også denne flygtige del af samtidskunsten. For de kulturhistoriske museer ses en lignende udvikling. Forsker i immateriel kulturarv Marilena Alivizatou betegner samme museale bevægelse som et skifte i opmærksomhed fra "object to idea" (Alivizatou, 2012, s. 192) og retter fokus mod en anderledes form for medbestemmelse²², der præger udviklingen af nye museumsformer; ikke bare medbestemmelse fra publikum, men også for udøverne af den levende kultur. De kulturhistoriske museer inkorporerer på den måde den levende kultur og levende meningsdannelse i udstillinger og programmer i forbindelse med aktiviteter som festivaler eller kulturelle fejring. Dette tjener det dobbelte formål dels at belyse museernes samlingerne på nye måder, dels give indsigt eller konkrete objekter tilbage til geninvestering i den levende kultur.

Selvom den levende kultur på mange måder kan integreres på museerne, så har den immaterielle kulturarv alligevel ikke nogen entydig institutionel forankring. Dette skyldes ikke mindst, at den immaterielle kulturarv heller ikke er entydigt defineret. Kulturstyrelsens Lisbeth Øhrgaard forklarer i et ikke nærmere dateret oplæg til Dansk Arkitektur Centers tema om arkitekturpolitik, for eksempel at "[p]roblemet med sikringen af den immaterielle kulturarv er, at den let bliver til folkløse og dermed fjerner sig fra den almene samfundsudvikling" (Øhrgaard, 2007). Her udtrykkes den immaterielle kulturarvs tilknytning til

²²Indarbejdelse af deltagelse og sociale funktioner i de kulturelle institutioner analyseres blandt andet af museumsforsker Nina Simon i *The Participatory Museum* (Simon, 2010).

populærkulturelle og folkelige udtryk, som falder sammen med UNESCOs definition uden dog at gribe den langt mere differentierede og nuancerede forståelse af begrebet.

Samme problematik henvises der til i forordet til Kulturministeriets udgivelse *Begrebet Immateriel Kulturarv* fra 2006. Her kan man forstå motivationen for udgivelsen som et ønske om at "nå bag om den latente tendens til at gøre den immaterielle kulturarv til folklore" (Kulturministeriets Forskningsudvalg, 2006). Den immaterielle kulturarvs tilsyneladende aparte forhold til museumsinstitutionerne bemærkes også af historiker Bernard Eric Jensen, for hvem det i stor udstrækning står klart, at det slet ikke tilfalder museerne at bevare den immaterielle kulturarv, men at videregivelsen hovedsageligt foregår via andre kanaler:

Når det drejer sig om den immaterielle kulturarv, spiller museer i øvrigt kun en birolle; de afgørende miljøer for pleje og videregivelse af den kulturarv er familieliv, vuggestuer, børnehaver, uddannelsessystem, folkeoplysning, sportsklubber og massemedier. (B. E. Jensen, 2008, s. 48)

Den immaterielle kulturarv er dog ikke helt uden institutionelt hjemsted, idet Dansk Folkemindesamling, som institution under Det Kongelige Bibliotek, netop har denne del af kulturarven som erklæret bevaringsområde. I en rapport til UNESCO beskriver samlingens leder, Else Marie Kofod, hvordan folkemindesamlingen arbejder for at "bevare og dokumentere den immaterielle kulturarv i Danmark" (Kofod, 2012). I samme rapport pointeres videre:

Det er samlingens opgave at studere og bevare den åndelige kulturarv i Danmark, som den kommer til udtryk i historiske og nutidige befolkningsgruppers levevis, forestillingsverden, myter, fortælling, sang og musik (Kofod, 2012).

Dansk Folkemindesamlings fokus er rettet mod dagligdagens åndelige kulturarv, og den del af den immaterielle kulturarv, som her er tale om, ligger altså inden for den definition, der udlægges af UNESCO. Men selvom både sang og musik nævnes i relation til folkemindesamlingens område, er det underforstået, at der ikke peges på forekomster fra moderne tids kunstmråder, men derimod på en placering inden for en populærkulturel ramme.

Kulturarv, samtidskunst

Selvom sikringen af den immaterielle kulturarv peger på en indsamlingslogik og et genstandsfelt, man ofte associerer med kulturhistorisk museumsvirksomhed (ritualer, dans, teater, performance etc.), er det imidlertid nærliggende at drage paralleller til arbejdet med flygtig

kunst i kunsthistorisk forstand (Kullberg, 2015). For selvom en mængde kulturelle udtryk, herunder samtidskunstens manifestationer og performances, for så vidt har udfoldelsestræk, der ligger inden for rammerne af den immaterielle kulturarv, så vil de i praksis ikke være inkluderet under UNESCOs definition (Crofts, 2010, s. 3).

Mødet mellem samtidens flygtige kunst og den immaterielle kulturarv hindres yderligere af UNESCOs udtalte fokus på den historiske kulturarv (Alivizatou, 2012). Netop det historiske tilskrives en ikke uvæsentlig rolle i den almene splittelse mellem samtidens kunstformer og kulturarven, da modernitet traditionelt ikke går hånd i hånd med UNESCOs definition af immateriel kulturarv. At den immaterielle kulturarv fortrinsvis refererer til historiske traditionelle fænomener, er dog ikke direkte formuleret i ICHC, men ligger underforstået, idet der ytres bekymring for modernitetens (og globaliseringens) negative indvirkning på den originale, uspolerede tradition (Alivizatou, 2012, s. 39).

Kulturarven opnår dog alligevel større og større samtidighed med nutiden. Dette ikke mindst som en følge af nutidens generelt øgede opmærksomhed på kulturarv (promoveret blandt andet gennem UNESCO), men også fordi vi, på trods af et ellers samtids- og fremtidsorienteret liv, naturligt omgiver os med ting og fænomener med mange forskellige tidslige oprindelser. Antropolog Regina Bendix ser dette som essentielt for modernitetsfølelsen og sammenfatter effekten af en temporal fortættelse af de processer, som omgiver kulturarven: “[i]n our concern to honour cultural pasts, we are reaching for phenomena that are younger and younger. One might even argue that in the case of some cultural innovations, their heritagization is contemporaneous with their unfolding in daily life” (Bendix, 2009, s. 256). Som eksempel par excellence på denne temporale fortætning er den digitale kulturarv, hvor hastigheden, hvormed teknologien udvikles og forældes, trækker kulturarvsprocessen helt tæt op mod nutiden. Det vil derfor være relevant at se nærmere på, hvordan UNESCO forstår og lægger retningslinjer for netop den digitale arv.

På samme UNESCO-generalforsamling, hvor konventionen for den immaterielle kulturarv blev præsenteret, blev der også godkendt et charter, der havde fokus på den digitale arv. Med charteret fulgte desuden den omfattende udgivelse *Guidelines for the Preservation of Digital Heritage* (GPDH), som detaljerede en lang række sikrings- og forståelsesmæssige forhold for den digitale kunst. Men hvor konventionen om bevarelsen af den immaterielle kulturarv helt synes at ignorere samtidskunstens flygtige fænomener, inkluderer GPDH digitale samtidskunstformer.

I modsætning til den immaterielle kulturarv beskrives den digitale arv som en almen arv, som opererer i en global verden. Den digitale arv, som ikke er defineret på baggrund af

en særlig kategori eller disciplin, indeholder således også kulturelle ressourcer og dermed også kunst. Hele rækkevidden af den digitale arv beskrives som følgende:

Digital materials include texts, databases, still and moving images, audio, graphics, software and web pages, among a wide and growing range of formats. They are frequently ephemeral, and require purposeful production, maintenance and management to be retained.

Many of these resources have lasting value and significance, and therefore constitute a heritage that should be protected and preserved for current and future generations. This ever-growing heritage may exist in any language, in any part of the world, and in any area of human knowledge or expression. (UNESCO, 2003b, s. 1–2)

De sikringsstrategiske tiltag, der beskrives detaljeret i UNESCOs GPDH, har flere referencer til tiltag, som knytter sig specifikt til nyere kunstneriske fænomener. Dette kan man blandt andet se i den lange *reading list*, som afslutter retningslinjerne, og hvor der, foruden en lang række kulturarvsportaler og andre referencer, optræder henvisninger til projekter og initiativer, der er rettet specifikt mod den digitale kunst, såsom Archiving the Avant Garde, Rhizome.org og Variable Media Initiative. Disse har sat standarder for, hvordan den digitale kunst bevares og sikres, og de opererer alle med et genstandsfelt, som ikke alene er digitalt, men også inkluderer analoge kunstneriske forekomster.

For Archiving the Avant Garde er fokus at udvikle strategier til at beskrive og bevare en lang række utraditionelle, intermediale og variable kunstformer. På projektets hjemmeside er der listet eksempler på værktøjer, som projektet dækker, og disse tæller digitalkunst og internetkunst, performance, installationskunst, konceptkunst og “[...] other variable media art” (BAM/PFA, n.d.). På et mere overordnet plan beskrives de omhandlede kunstformer gennem deres flygtige, tekniske eller variable karakter. Variable Media Initiative tager også udgangspunkt i media art og performative kunstformer, og med fokus på værkets adfærd, snarere end dets materiale, udvikler de en bevaringsmetode, som i princippet kan anvendes på alle former for kunst (Guggenheim, n.d.). Kuratorerne Richard Rinehart og Jon Ippolito, der optræder som centrale aktører i flere af ovennævnte projekter, sammenfatter mange års arbejde inden for feltet i udgivelsen *Re-collection: Art, New Media, and Social Memory*. Heri understreges den samtidige, alternative, utraditionelle kunsts flygtige karakter, som en grundlæggende egenskab - en egenskab, som helt naturligt ikke isoleres til den digitale kunst:

Works of digital and Internet art, performance, installation, conceptual, and other new media art represent some of the most compelling and significant artistic creations of our time. These works constitute a history of alternative artistic practice, but they also

present significant obstacles to accurate documentation, access, and preservation. These art forms have confounded traditional museological approaches to documentation and preservation because they are ephemeral, documentary, technical, and manifold in nature and because their media formats are variable and become obsolete rapidly. (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 22)

Bevidstheden, om at den digitale kulturarv er et område, som kræver hurtig indsats, får kulturpolitiske implikationer allerede i 2004. Her blev høstning af internettet fremført som bevaringsaktivitet for den danske elektroniske kulturarv via et forslag til ændring af pligtafleveringsloven²³ - et lovforslag som effektueres året efter. Under pligtafleveringen er der normalt tale om bevaringstiltag, som sikrer danske udgivelser, som bøger, musik og film, men med den nye pligtafleveringslov betragtes også internettets sider som publikationer udgivet til almenheden. Netarkivet.dk, som er pligtafleveringsinstitution for internettet, har, interessant nok bemærket, ikke specifikt fokus på internetbaseret kunst (eller kunst i det hele taget). Men som en effekt af at hjemmesider udgivet på .dk-domæne per automatik betragtes som publiceret materiale og dermed som en del af Netarkivet.dk's ansvarsområde, så bliver Netarkivet i praksis også en bevaringsinstans for kunstneriske udtryk udgivet på nettet - en rolle som ellers tilfalder kunstmuseerne.

I ICHC omtales flygtighed imidlertid ikke som en problemstilling, og ordet *ephemeral* optræder da heller ikke nogen steder i teksten. Den immaterielle kulturarv beskrives ganske vist som værende i fare for nedbrydning, forsvinden og ødelæggelse, som det hedder i den danske oversættelse (UNESCO, 2008), men grundlæggende er der tale om, at den immaterielle kulturarv ikke forstås som båret af flygtige medier, men derimod som båret af mennesker og kulturelle grupperinger. Det er den immaterielle kulturarvs natur at blive overført og til stadighed genskabt i de samfund, hvori den flourer.

Konventionen omhandler for en stor del sikring af de miljøer, hvor den immaterielle kultur udspiller sig, mens der for retningslinjerne for den digitale arv lægges stor vægt på bevaring af mere end mindre flygtige ressourcer. Den digitale arv omtales i GPDH som "frequently ephemeral" (jævnfør ovenstående citat), mens ordet *intangible* blot nævnes én gang i GPDH, og dette i et afsnit, der afklarer kendskabet til kulturarv i overordnet forstand, og altså ikke som noget, der har særlig betydning for forståelsen af den digitale

²³Selvom pligtafleveringen i princippet dækker internetbaseret kunst, dækker den imidlertid ikke nødvendigvis videokunst eller lydkunst, med mindre disse udgives, hvilket vil sige spredes til almenheden, i eksemplarform. Særligt for den internetbaserede kunst gælder altså, i modsætning til billedkunst generelt, at den automatisk bliver bevaret, såfremt den er udgivet med relation til Danmark. For pligtafleveringen gælder ikke nogen særlige krav om kvalitet, men blot krav om at materialet er udgivet. Om pligtafleveringen (se Pligtaflevering, n.d.)

arv. Uhåndgribelighed er altså ikke nogen særlig tematik i forhold til den digitale kulturarv som sådan, men er omvendt et emne, der betyder noget i forhold til den digitale kunst og kunstformer med lignende performativ, variabel eller processuel adfærd.

Flygtig kunst knytter sig, som allerede nævnt, begrebsmæssigt tættere til UNESCOs konvention om den digitale arv end til konventionen om den uhåndgribelige kulturarv. Dette skyldes ikke mindst ICHCs betoning af ikke-vestlige kulturformer samt dens traditionshistoriske bias. UNESCOs GPDH opererer anderledes inkluderende og understreger, at den digitale arv i udpræget grad er et globalt anliggende, som ikke lader sig begrænse til særlige sociale grupperinger eller steder. Dette harmonerer med karaktertræk, der udvises af samtidskunsten og kunstmuseet, som i stigende grad definerer sig og opererer globalt (Belting, Buddensieg og Weibel, 2013; Rectanus, 2007).

Det globale perspektiv, som deles af samtidskunsten og den digitale kulturarv, er eksplícit nævnt i ICHC som en af flere faktorer, der udgør en reel trussel mod den immaterielle kulturarv, så denne forvitrer, forsvinder eller helt bliver ødelagt (UNESCO, 2003a, s. 1). Når jeg alligevel finder det relevant at trække linjer mellem den digitale arv og den immaterielle kulturarv, er det på grund af den åbenlyse forbindelse mellem de sikringsmæssige strategier, som er at finde i regi af den digitale arv og den variable og begivenhedsorienterede samtidskunst; strategier, som arbejder ud fra den præmis, at de værker, de søger at bevare, netop har flygtigheden som centralt problemfelt. På samme måde som den digitale arv sættes i forbindelse med dele af samtidskunsten, sættes samme del af samtidskunsten sammen med den immaterielle kulturarv ved et performativt eller "levende" element, som de deler. Sammenfaldet og vekselvirkningen mellem formelle og uformelle praksisser i relation til sikringsarbejdet, med for eksempel nye digitale kunstformer, forbinder også udfoldelser inden for oprindelige kulturer og samtidskunsten.

Museer, som har til hensigt at bevare samtidige kunstformer, kan forskellene til trods med fordel tage ved lære af og implementere sikringstrategier og praksisser, som udfoldes og optræder i oprindelige kulturer (Kreps, 2007; Rinehart og Ippolito, 2014). Dette understreger ikke bare forbindelsen mellem den immaterielle kultur og den flygtige samtidskunst, men det kaster også lys over et spændingsfelt mellem formelle og uformelle bevaringspraksisser - hvad angår både samtidskunsten og den immaterielle kulturarv. For dele af samtidskunsten gælder altså, som for den levende kultur, at der spørges til museernes (og de øvrige bevaringsinstitutioners) rolle i forhold til sikringsarbejdet. Det flygtige står her i kontrast til formelle bevaringsmetoder, og selvom en række af de strategier, som Rinehart og Ippolito opererer med (se afhandlingens anden del, sidste kapitel), befinder

sig komfortabelt inden for det formelle system (museer og arkiver), giver spekulationer om kunstens fremtidige overlevelse Rinehart og Ippolito anledning til spørgende at visionere en frakobling af civilisationens formelle bevaringsmodus: "Perhaps the best way for art to survive the end of civilization is to go back to precivilized ways of preserving it" (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 232).

At der foreligger en begrebsmæssig tradition, som under termen immateriel peger på et kulturhistorisk område, mens flygtig florerer inden for den samtidige kunst, siger ikke noget specifikt om, hvorfor samtidskunsten og den immaterielle kulturarv alligevel traditionelt opfattes som adskilte. Bevæggrundene for adskillelsen optager blandt andre kunsthistoriker Bernadette Buckley, som undersøger relationen mellem kulturarv og samtidskunst med det ærinde at definere samtidskunstens rolle som bærende for nutidig og fremadrettet produktion af kulturarv.²⁴ Buckley identificerer, på trods af flere håndgribelige forskelle og aparte relationer, en kontinuitet mellem kulturarv og samtidskunst, som bygger på et fælles ærinde i forhold til deres identitetsproducerende egenskaber:

"Heritage" and "contemporary art" are therefore, seen as implicated both in *demonstrating* and in *constituting the living principles* of "the (national) people". "Heritage" - thought to be founded in the "past" and underpinned by pedagogy and scholarship - constructs an "accumulative", "continuative" temporality for national identity whereas "contemporary art" asserts the vitality of the "nation-people" both *in* the present and *for* the "future". Because "heritage" as we have seen above, is frequently read as having its authority based on some pre-given or constituted historical "past", it can also be used to supplement and support narratives of nationhood [...] "Contemporary art" on the other hand, in being dedicated to the production of the "new", can be constructed as a process of signification, which ultimately will provide the nation with its future "heritage". (Buckley, 2008, s. 289)

Samtidskunsten defineres herigennem som vital for kulturarvens fremadrettethed. Samtidskunst og kulturarv er ikke adskilte størrelser - samtidskunsten er en del af kulturarven og opfylder som den øvrige del af kulturarven en vigtig rolle i forhold til etableringen af identitetsfølelse for nutid og fremtid. Dette er en væsentlig pointe hos Buckley og et væsentligt argument at tage med videre, når samtidskunstens kulturpolitiske position i det moderne kulturarvslandskab diskuteres.

Her vil samtidskunstmuseet indfinde sig i et delvist modsætningsforhold til det traditionelle (kunst)museum, idet samtidskunsten også ifølge den tyske kunstkritiker Boris

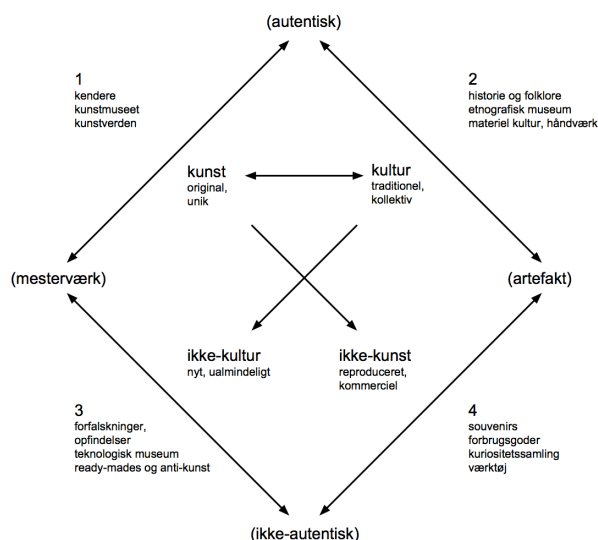
²⁴Buckleys sammenstillinger mellem kulturarv og samtidskunst ses i relation til samtidskunstens rolle som viderefører af national identitetsfølelse i Iran, hvor store dele af den oprindelige kulturarv er blevet ødelagt.

Groys etablerer en ny logik i forhold til den samlingsmekanisme, som ellers finder sted. I *The Logic of Collection* (Groys, 1993) fremfører Groys således, at den samtidige kunstproduktion i modsætning til den historiske kunsts frie artikulation i særlig grad indgår i en skabelsesproces sammen med museet – eller, sagt med andre ord, at det for samtidskunsten er i museet, at kunsten bliver til kunst. Samtidskunstmuseet er med andre ord optaget af at skabe nye kunstformer, og den kunstneriske produktion er skabt med samlingens logik som bagvedliggende præmis, mens det traditionelle kunstmuseums virke er centreret om historisk dokumentation og repræsentation. Denne forskel har betydning for, hvordan museet opererer i sit miljø, og i særdeleshed for hvordan museet skaber mening ud fra sine samlingsgenstande, og hvilken betydning det tillægger sin samlingen. Centralt i denne diskussion er museets enestående bevaringsfunktion, som langt hen ad vejen sikrer, at de elementer, som én gang havner i samlingen, bevares for eftertiden.

Autenticitet

Ligesom kunstmuseerne er med til at skabe kunsten, har museerne og kulturarvsinstitutionerne også i sig selv autenticitetsgenererende egenskaber. Den amerikanske historiker James Clifford konstruerer på den baggrund et diagram (et system), som synliggør det forhold, at autenticitet ikke på forhånd kan henvises til en særlig permanent tilstand, men snarere er et produkt af nogle specifikke faktorer i et kunst-kultur-system (se fig 4). Systemet kan ikke alene visualisere bevægelserne mellem kultur, kunst, ikke-kultur og ikke-kunst, men også forklare, hvordan de enkelte genstande (for her er primært tale om ting) kan skifte status og indpodes med autenticitet og værdi. For eksempel kan en kulturhistorisk genstand bevæge sig ind i det kunsthistoriske område og på den måde få status som kunstværk, og omvendt kan et kunstværk ligeledes ved at blive kontekstualiseret i en kulturhistorisk samling miste værdi som unikt mesterværk og i stedet blive stileksempel eller indgå i en interiørsamling på lige fod med de øvrige kulturelle genstande (se Vasström, 1999). Autenticitet påføres almindeligvis i bevægelserne fra de nedre zoner til de øverste - altså når genstandene bliver institutionelt kontekstualiseret som kunst eller kultur.

Der er i princippet et paradoks mellem UNESCOs definition af den immaterielle kultur som en levende forandringsproces og det forhold, at den normative bevaringsstruktur, som også præsenteres gennem UNESCO, historisk set er designet til at forhindre et tab af autenticitet, som nødvendigvis må følge med den transformation, som modernitet afstedkommer.



Figur 4: *The Art-Culture-System. A Machine for Making Authenticity.* Optegnet efter James Cliffords diagram (egen oversættelse til dansk) (Clifford, 1988, s. 224)

Marilena Alivizatou, som i sin forskning har foretaget grundige feltstudier med henblik på at beskrive kulturhistoriske museers behandling af den uhåndgribelige kulturarv, pointerer, at selvom autenticitet ikke eksplicit er nævnt i forbindelse med den uhåndgribelige kulturarv (i de officielle dokumenter fra UNESCO), kan det immaterielles forhold til autenticitet alligevel læses mellem linjerne. Alivizatou påpeger dermed et paradoksalt forhold mellem tradition og modernitet, hvor autenticitetsforståelsen har en helt central rolle. Det paradoksale er i denne sammenhæng, at det immaterielles foranderlighed understreges i konventionen, men samtidig begrænses af ambitionen om at sikre specifikke autentiske, ofte præmoderne, udtryk fra den immaterielle kulturarv:

While acknowledging that intangible heritage is living and constantly changing, the normative framework of UNESCO is designed in such a way as to impede its modernity-engendered transformation. In a way, the UNESCO approach implies that tradition and modernity cannot go together, as the latter impairs the authenticity of the first. (Alivizatou, 2012, s. 39)

At der er et misforhold mellem en materiel funderet autenticitetsforståelse og den immaterielle foranderlige kultur, bemærkes også af antropolog Ahmed Skounti. For Skounti er den immaterielle kulturarv uforenelig med den gængse forståelse af autenticitet.

As for authenticity, what characterizes intangible cultural heritage is that it does not have one. Its constant “re-creation” (to use a term used by the 2003 Convention, article

2), its differentiated application within a group or society, its diversity of meaning for all and everyone, are at odds with a notion of authenticity conceived as rootedness, faithfulness or fixedness. (Skounti, 2009, s. 78)

Skounti taler derfor om, at forestillingen om autenticitet i relation til immateriel kulturarv er illusorisk og hænger sammen med en autenticitetsforståelse rodfastet i en materiel kulturarvstradition. Omvendt ser forsker i kulturbevaring Frank Hassard, med blikket rettet på Storbritanniens kulturarvsinstitutioner, en forsoning mellem det materielle og det immaterielle domæne netop gennem en forståelse af autenticitet som et foranderligt, kontekstuel bestemt begreb snarere end materielt eller formmæssigt betinget:

However, key international documents of recent years reveal that there has been a general movement towards a reconciliation of the tangible and intangible domains brought about by a new understanding of the concept of authenticity. By moving from a view grounded in materials and form to one grounded in *process*, the practice of restoration can now be understood, generically, as: *the methodological moment when the intangible “adheres” itself to the tangible and becomes the historical document of the future*. Traditions of practice, understood as a manifestation of intangible heritage, are central to this realisation. This correlation between authenticity, restoration and traditions of practice is based upon the understanding that both the tangible and the intangible domains are co-related and inter-dependent when it comes to their preservation and safeguarding, respectively. (Hassard, 2009, s. 284–285)

Forståelsen af autenticitet i kulturarvsregi henviser typisk til The Nara Document of Authenticity fra 1994²⁵, hvor autenticitet beskrives og bestemmes ud fra en vurdering af det aktuelle kildemateriales troværdighed i forhold til kulturarvsobjektets originale karaktertræk, og hvor autenticitet endvidere vurderes ud fra en forståelse af begreber, som mening, værdi og tilhørforhold (ICOMOS, 1994). Kildematerialet kan inkludere både materielle formmæssige faktorer, brugs- og funktionsmæssige og endda spirituelle eller følelsesmæssige faktorer, der kan være med til at afgøre tingenes autenticitet. Nara-dokumentet markerer på den måde et skifte væk fra at definere autenticitet udelukkende materielt og teknisk og introducerer en anderledes åben forståelse af autenticitet.

Forlægget i Nara-dokumentets autenticitetsforståelse figurerer også i *UNESCO Guidelines for the Preservation of Digital Heritage*. Her fremgår, at autenticitet for dataobjektet,

²⁵I 1994 indbyder den japanske regering, på initiativ fra International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) og i samarbejde med UNESCO og International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM), til konference om autenticitet i den historiske by Nara. Formålet var at diskutere autenticitet som koncept og anvendelsen af begrebet i relation til kulturarvsbevaring. En ny kontekstuel og relativ forståelse af autenticitet var desuden bedre i stand til at rumme Japans kulturbevarende tradition for periodisk at demontere og genopbygge historiske helligdomme (Stovel, 2008). Mødet resulterer i formuleringen af The Nara Document of Authenticity, som indeholder en opdateret autenticitetsforståelse (ICOMOS, 1994).

og for store dele af kulturarven i øvrigt, handler om at kunne vurdere og stadfæste objekternes identitet og integritet. For dataobjekterne, som også inkluderer digital kunst, formuleres definitionen af autenticitet som følgende:

Authenticity[:] Quality of genuineness and trustworthiness of some digital materials, as being what they purport to be, either as an original object or as a reliable copy derived by fully documented processes from an original. (UNESCO, 2003b, s. 157)

Det, der her kan være værd at bemærke, er, at forandringer i objektets integritet for så vidt skal bevares, men at formålet hovedsagelig er, at meningen med objektet kan identificeres og videreføres.

Autenticitet står altså helt centralt i UNESCOs formuleringer om den digitale arv, men er til gengæld fraværende i deres fremlæggelse af den immaterielle kulturarv, hvor autenticitet på intet tidspunkt nævnes i konventionen. Her abonneres i stedet på et evolutionært og dynamisk kulturarvsbegreb, som bygger på reproduktion og transmission. I stedet for at anvende materiel autenticitet som pejlemærke for denne type levende udtryk, kan vi i stedet tale om autenticitet defineret ud fra, om udtrykket er troværdigt og akkurat repræsenteret (Bortolotto, 2007). Autenticitet eller ægthed forstået på denne måde understreger spændvidden i udlægningen af begreberne.

Den danske museumslov

Museerne i Danmark er underlagt museumsloven, og i det museumsetiske regelsæt, som museerne opererer under, står, at den danske museumslov er "i overensstemmelse" med regelsættet, en overensstemmelse, som dog kun omhandler de juridiske aspekter (ICOM Danmark, 2006). Derfor er det også relevant at se på, hvordan museumsloven er udformet og udvikler sig, særligt i den periode hvor den immaterielle kulturarv defineres af UNESCO og implementeres af ICOM i museumsdefinitionen.

Den første museumslov blev vedtaget i 1958, tre år før et selvstændigt Ministerium for Kulturelle Anliggender blev oprettet i 1961 med Julius Bomholt som Danmarks første minister på området. Den første lov på museumsområdet omfattede de kulturhistoriske lokalmuseer. I 1964 udformedes den første lov for kunstmuseernes statstilskud, og først i 1976 kom en samlet lov for statstilskuddet på hele museumsområdet. I 1984 blev endnu en ny museumslov indført - en lov hvori museernes formål blev beskrevet, og hvor også de fem museumssøjler (samling, registrering, bevaring, forskning og formidling) indgår i teksten. Museumsloven af 2001 er blevet ændret flere gange de seneste år - seneste ændringer er fra

2012. Mindre mellemliggende justeringer har ikke haft indflydelse på de centrale paragraffer, og det er derfor de store revisioner, som her vil blive trukket frem med henblik på at redegøre for udviklingen af museumsloven sideløbende med udviklingen af kulturarvsbegrebet i de seneste årtier.

Museumslovens tidligere versioner understøtter opfattelsen af, at kulturarven kan konkretiseres, og selvom versionen fra 2012 har indarbejdet en mere fleksibel samlingsdefinition, er det stadig den overordnede forventning, at de museale samlinger primært består af materielle genstande. I og med at museerne hovedsagelig tager sig af den flytbare kulturarv, ligger der også en logisk nødvendighed i, at det er genstandene i samlingerne, der oppebærer museernes eksistensberettigelse. Den immaterielle kulturarv derimod "sprænger enhver forestilling om nationale grænser" (Hastrup, 2006, s. 11) og er for museerne "en nærmest helt umulig opgave, idet den da måtte omfatte de mange former for natur- og kulturkyndighed, der findes i det nuværende danske samfund." (B. E. Jensen, 2008, s. 48). Det harmoniserer ikke umiddelbart med den normative materielle kulturarvsforståelse, som understøttes i museumsloven. Heri beskrives en kulturarv, som har en særlig værdi for nationen.

Lovgivningen på det museale område har juridisk sigte og omhandler ikke museums-samlingernes konkrete indhold, endsige opstiller egentlige definitioner for, hvad kulturarv er eller består af. Alligevel kan det være interessant at kigge sammenlignende på udvalgte formuleringer i lovgivningen, og det er især formålsparagrafferne og definitionen af de enkelte museumstyper, som er relevante for nærværende undersøgelse.

Kigger vi først på museumsloven af 2001, fremgår det af § 2, punkt 1, at gennem "indsamling, registrering, bevaring, forskning og formidling er det museernes opgave 1) at virke for sikring af Danmarks kultur- og naturarv" (Kulturministeriet, 2001). Videre i punkt 3 og 4 beskrives museets samlingsvirksomhed, idet det også er museets opgave "at udvikle samlinger og dokumentation inden for deres ansvarsområde". Disse samlinger skal endvidere gøres tilgængelige for både offentligheden og forskningsmiljøet. Museumsloven revideres på dette punkt i 2012, hvor § 2 vedrørende museets virke har fået indarbejdet et antal nye formuleringer og ændringer. Forslaget om lovændring sker på baggrund af en større udredning om fremtidens museumslandskab udgivet af Kulturministeriet i 2011 (Kulturministeriet, 2011), og den overordnede gevinst ved ændringerne fremstilles som et ønske om forenkling og ajourføring af den tidligere lovgivnings formuleringer (se Elbæk, 2012).

De mest markante ændringer finder vej allerede til kapitel 1, hvori den grundlæggende formålserklæring for museerne er formuleret. Her hedder det ikke længere, at museet skal

udvikle samlinger, men derimod at det skal "aktualisere viden" (Kulturministeriet, 2014b) og "udvikle anvendelse og betydning" af kultur- og naturarven som tilgængelighedsopgaver. Udvikling af samlinger og dokumentation er nu helt fraværende i underpunkterne. De fem uomgædelige museumssøjler optræder dog stadig i indledningen af § 2. Begrebet "indsamling" figurerer derfor stadig, men "samling" eller "samlinger" er nu helt udeladt i kapitel 1 om museernes formål. Både "samling" og "indsamling" optræder dog op til flere gange længere nede i lovteksten - og særligt i kapitlerne 2-5, hvor de tre museumstyper - de kultur-, kunst- og naturhistoriske - beskrives. Men det er ligeledes værd at bemærke, at disse passager ikke har undergået ændringer fra den tidligere til den seneste museumslov. Hvad den præcise årsag til at kapitlerne 2-5 har fået lov til at stå uændret, mens formålskapitlet er blevet væsentligt omskrevet - både hvad angår formuleringer og betydning - er ikke entydigt formuleret, men man kan konkludere, at der altså ikke er fundet grund til at revidere netop disse kapitler.

Vender vi tilbage til formålskapitlets indledning, er der også her sket en lille, men dog markant, ændring, idet de fem primære museumsopgaver - indsamling, registrering, bevaring, forskning og formidling - nu defineres som "indbyrdes forbundne". I Folketingets sagsdokumentation er det igen ikke direkte udspecificeret, hvad anledningen til denne ændring er, men budskabet er tydeligvis, at de enkelte opgaver ikke bør udføres isoleret fra hinanden, men at de har betydning for hinanden. Ved at understrege at opgaverne er forbundne, lægges implicit vægt på transparens og åbenhed, idet der åbnes passager mellem traditionelle museumsinterne opgaver, som registrering og forskning, og de mere udadvendte aktiviteter, som udstillinger og formidling. Samlingsarbejdet for eksempel skal ikke ligge hengemt for offentligheden, men samlingerne og de aktiviteter, der knytter sig til dem, skal der forskes i, og dette formidles ud til et bredere publikum. Dette harmonerer med tonen i *Udredningen om fremtidens museumslandskab*, hvor det blandt andet hedder, at der skal være "øget bevidsthed om samlingernes kulturarvsværdi og dermed bevidsthed om nødvendigheden af prioriteringer i samlingsvaretagelsen ud fra et forsknings- og formidlingsmæssigt perspektiv." (Kulturministeriet, 2011, s. 15). Omvendt kan formidling ikke stå alene, men skal forankres og opkvalificeres, idet det videre pointeres at: "[h]ertil kommer formidlingens forskningsbaseret, national og international videndeling og erfaringsudveksling samt en professionalisering af museernes formidlings- og kommunikationskompetencer." (Kulturministeriet, 2011, s. 16).

Fra 2001 til 2012 er der altså sket en ændring i formålsbeskrivelsen, ikke alene hvad angår samlingerne, men også i hvordan den interne og eksterne dynamik mellem

museumsfunktionerne tænkes udlevet.

I kapitel 5 § 11 i museumsloven optræder endnu en ajourføring, som angår samlignes sammensætning. I 2001 hedder det i § 11: “De statslige kulturhistoriske museer og kunstmuseer indberetter løbende genstande og dokumentation til det kulturhistoriske centralregister eller til det centrale register over kunstværker” (Kulturministeriet, 2001). I revideringen fra 2012 omskrives paragraffen, og vendingen “genstande og dokumentation” erstattes af “genstande, kunstværker og anden dokumentation” (Kulturministeriet, 2014b). Tilføjelsen af samlingsbestanddelen “kunstværker” i den reviderede museumslov er interessant, idet den på den ene side kan siges at følge den erklærede hensigt at opdatere og gøre beskrivelsen af samlingsindholdet mere tidssvarende, mens den på den anden side understreger (positivt som negativt) adskillelsen mellem de kunst- og kulturhistoriske museers virkeområder. Vender vi tilbage til udgangspunktet for lovændringen: *Udredningen om fremtidens museumslandskab*, forklares museernes funktion som følgende:

[Museerne skal] sikre kulturarvens fysiske manifestationer, kunstens æstetiske udtryk og naturarven, der gør museerne til samfundets kollektive erindring (Kulturministeriet, 2011, s. 24)

Sammenligner vi de to tekstudsnit fra henholdsvis museumsloven og udredningen korresponderer “genstande” med “kulturarvens fysiske manifestationer” og “kunstværker” med “kunstens æstetiske udtryk”²⁶. Underforstået i den nye museumslov er altså, at kulturarv og kunst i princippet forstås adskilt, selvom kulturarven per definition og i sagens natur også inkluderer kunst.

En udlægning kan imidlertid også være, at der med sondringen mellem genstande og kunstværker, indtænkes en bredere kunstværksforståelse. Kunstværkerne kan, i modsætning til de kulturhistoriske og naturhistoriske genstande, ikke blot indsamles som genstande, men udgøres også af andre former og fænomener. Adskillelsen mellem genstande og kunstværker (og dermed også mellem kulturhistorie og kunsthistorie) kan altså også ses som en understregning af, at nutidskunsten, som det hedder i kulturministeriets bevaringsrapport fra 2003 har “grænseoverskridende udtryksformer”, og at nutidskunsten eventuelt ville have behov for at blive “substitueret”, hvilket med andre ord ville sige, at den i sikringsøjemed (og dermed i relation til indsamlingen) ikke nødvendigvis kan sikres i sin oprindelig form, men i visse tilfælde med substituerede dele, som kopi eller helt og holdent som dokumentation (Kulturministeriet, 2003). Kunstværker skal her ikke kun forstås som genstande,

²⁶Naturarven behandles ikke i museumsloven under paragraffen for indberetning til de centrale registre, hvorfor den naturligvis ikke er med i sammenligningen.

hvilket den tidligere formulering ellers gav indtryk af.

Nedslagene i den aktuelle og de historiske versioner af museumsloven afslører, at tonen i forhold til et nationalt orienteret kulturarvsbegreb har ændret sig imellem de to seneste store revideringer af lovteksten. Selvom museumsloven langt fra afskriver samlinger og deres materielle bestanddele, kan man spore en klar opmærksomhed på den uhåndgribelige dimension manifesteret igennem dynamiske begreber, som “aktualisere”, “udvikle anvendelse og betydning”, fremfor de mere ensrettede, “at virke for”, “at belyse” og “stille til rådighed for”, som er at finde i 2001-udgaven af museumsloven. At der i den seneste version af loven heller ikke længere er tale om “Danmarks kultur- og naturarv”, men om “kulturarv i Danmark” belyser en kulturarvsforståelse, der lægger mindre vægt på den nationale identitetsskabende funktion af kulturarven og mere vægt på kulturarvens relevans både indadtil og udadtil. Det perspektiv understøttes i museumslovens formålsbestemmelse, hvori det fremgår, at museerne arbejder i et “et lokalt, nationalt og globalt perspektiv”. Dette kan ses som en afstandtagen til den tidligere regerings (VK, 2001–2011) nationalt orienterede partipolitiske programmer, og også som et generelt udtryk for en anerkendelse af kulturarvens uhåndgribeligheder og en mere globaliseret kulturarvsforståelse.

Den nyeste revision af museumsloven af 2012 er på mange måder mere i tråd med aktuelle tendenser inden for nyere tids museologi, med sit fokus på blandt andet oplevelse, læring og brugerinddragelse (se Hooper-Greenhill, 1992; Vergo, 1997), men den bygger fortsat på et traditionelt samlingsprincip. Den immaterielle kulturarv er dog ikke eksplicit skrevet ind i lovteksten - dette på trods af at den internationale museumsorganisation ICOM allerede i 2004 tildeler museerne ansvar for både den materielle og den immaterielle kulturarv.

Del II

I systemet

Organisering

I denne del af afhandlingen går jeg tættere på aktuelle og forestående metoder og retningslinjer i dansk museumsregistrering. Formålet er at fokusere på de forhold i registreringen, som belyser og beskriver begivenheder og indre tidslige egenskaber i forhold til museumsobjektet. Begivenheden behandles her som et ydre forløb af variationer, manifestationer og forandringer og som et indre moment i værkerne, hvor intern bevægelighed og performative forhold kan beskrives på komponentniveau.

Som jeg viser i denne anden sektion, hvor jeg ser nærmere på registreringsmetoder og praksisser på de danske museer, kan der identificeres væsentlige forskelle mellem de kulturhistoriske og kunstmuseale principper, som igen indikerer forskelle i formål med indsamlingen og synet på det indsamlede. Den relativt klare museumsopdeling til trods er det alligevel, set ud fra et metodisk perspektiv, frugtbart at inddrage praksisbeskrivelserne fra de to domæner til sammenligning, da begge domæners beskrivelsesmodeller indeholder dele, hvis idégrundlag kan udveksles og være berigende for hinandens domæner. Foruden de to museale modeller vil jeg inddrage en model fra biblioteksverdenen, da denne har haft sin særlige udbredelse inden for beskrivelsen af mediekunst, performance og lyd. Hvor den kulturhistoriske og den kunsthistoriske registrering bliver beskrevet med udgangspunkt i danske registreringsmanualer og vejledninger, er gennemgangen af andre modeller hovedsagelig underbygget af institutionelle brugseksempler hentet uden for Danmark, og som specifikt forholder sig til modellens særlige anvendelighed på udvalgte kunstneriske områder. Dette fordi der ofte er tale om specialiserede eller tilpassede modeller, som er udviklet med udgangspunkt i en eller flere institutioners særlige behov og sjældent har den brede anvendelighed som primær forudsætning.

Som organisatorisk og strukturelt værktøj anvendes kategoriserings- og klassifikationsprincipper, der har til formål at skabe orden, systematik og hierarkier i et udvalgt og indsamlet materiale (se Clifford, 1988; Baudrillard, 1996). For museerne kan vi grundlæggende sige, at samlingsobjekterne fordeler sig i to hovedkategorier: æstetiske (kunst) genstande og kulturelle (videnskabelige) artefakter. Disse kategorier afspejles i museumslandskabets

opdeling i museumstyper (kulturhistoriske, naturvidenskabelige og kunsthistoriske), men det er også vigtigt at påpege, at denne opdeling i kulturhistorie og kunsthistorie ikke lukker sig om sig selv, og at der dem imellem kan ske vandringer fra den ene til den anden (fra det kunsthistoriske museum til det kulturhistoriske og omvendt), under indflydelse af hvordan museumsobjektet opfattes og værdisættes.

De kunstmuseale samlinger kan, som nævnt tidligere, udveksle ting med de kulturhistoriske. Denne bevægelse - mellem det singulære, originale og det traditionelle, kollektive: fra kunst til kultur, som James Clifford optegner som en del af sit kunst-kultursystem (Clifford, 1988, s. 224) - udpensler mekanismerne i den vestlige institutionalisering, hvor de anvendte kategoriseringsprincipper tegner et billede af, hvordan det, der registreres, forstås og forvaltes. Cliffords system, som jeg tidligere har anvendt til at beskrive museumsinstitutionens autenticitetsproducerende rolle, kan også indikere, hvordan anvendelsen af kategorier ikke blot kan forstås som afspejlende tilsyneladende evidente forhold, men også at kategorierne kan være uklare, foranderlige og udtryk for en særlig omverdensforståelse.

Når ting ender i museernes samlinger, er det med den franske filosof Jean Baudrillard et udtryk for, at genstandene i sig selv opfylder et særligt behov. Alle genstande er i princippet genstand for en form for lystbetonet aktivitet - et begær, der kun delvist forløses gennem ejerskab og/eller besiddelse (Baudrillard, 1996). Det at samle er således også forbundet med magt og det at udvise og udøve kontrol over den udenforliggende verden. Dette forhold udvikles allerede fra barndommen, når barnet for eksempel ordner og sorterer legetøj, farveblyanter eller sten, det har fundet på stranden. Men indsamling har også, som det burde være tydeligt i forhold til redegørelsen for kulturarvsbegrebet, kollektiv betydning for dannelsen af nationale eller lokale identitetsforståelser.

Selvom det at samle kan siges at være et universelt fænomen, har opbygningen af samlinger (og kulturarv i en bredere forstand) i vesten i særdeleshed været forbundet med etableringen af en positiv selvforståelse og været særligt forbundet med et autenticitetsbegreb i kulturarvforståelsen (Clifford, 1988). Men trangen til at samle må også sættes op imod en erkendelse af, at ikke alt, men dog meget, kan ejes. Afsavnet, som således må gøre sig gældende her, konverteres til et ønske om at lave gode samlinger, som ved kyndig udvælgelse i særlig grad er repræsentative for det felt, der ønskes afdækket. Her spiller kategorier en væsentlig rolle som redskab til effektivt at kunne udvælge, sortere og opbygge hierarkier i materialet.

Kategorier

Kategorisering er et redskab til at tilføje en fornemmelse af orden og struktur til samlinger. Almindeligvis føres afsættet for en klassisk kategoriseringstradition tilbage til Aristoteles' *Categoriae*²⁷. Her opfattes kategorierne som klart definerede enheder, der gensidigt udelukker hinanden og er bygget på tingenes og idéernes egenskabsfællesskab. Ting og idéer, som således tilhører én kategori, kan ikke tilhøre en anden. Tilhørsforholdet er med andre ord entydigt. Dette forhold synes i dag indlysende problematisk, men alligevel er det først i midten af det 20. århundrede, at de klassiske kategoriseringsprincipper får modspil.

Ludwig Wittgenstein påpeger for eksempel i midten af det 20. århundrede begrænsningerne ved den klassiske kategoriseringsteori. I sit sene værk *Philosophische Untersuchungen*, som udgives posthumt i 1953, viser Wittgenstein, at visse kategorier ikke kan siges at være baseret på medlemmernes ligheder i egenskaber, men bindes sammen af familieligheder, som består af et mere komplekst netværk af similariteter. Kategorien "spil" tages frem som eksempel på en kategori, hvor der blandt medlemmerne ikke kan defineres en entydig egenskab, som er fælles for alle spil (Wittgenstein, 1995).

Et andet væsentligt moment i opløsningen af den klassiske kategoriseringsforståelse sker inden for matematikken i 1960'erne. Her bliver *fuzzy set*-teorien udviklet som en måde at forstå kategoriernes ofte slørede grænser. I *Fuzzy Sets* fra 1965 (Zadeh, 1965) forklarer matematikeren Lotfi Zadeh, at upræcist definerede klasser spiller en stor rolle i den menneskelige tænkning, og blandt andet bruges de til mønstergenkendelse og abstraktion. Hvor den klassiske kategorisering forstår medlemskab af en kategori som et enten-eller, opererer *fuzzy set*-teorien altså med en graduering af dette forhold. At kategorier ofte kan være uklare, kan blandt andet eksemplificeres gennem kategorien "høj", som ikke alene afhænger af personen, der kigger, men også har en uklar grænseflade til kategorien "lav".

Inden for kognitionsforskningen har psykolog Eleanor Roschs prototypeteori stor betydning for etableringen af kategorisering som et anliggende, der først og fremmest må inddrage menneskets omverdensforståelse (Rosch, 1978). Prototypeteorien redegør for, at der for en given kategori vil være nogle medlemmer, som er bedre eksempler end andre. For eksempel, siger Rosch, opfattes en rødkælk som fugl par excellence, mens en pingvin, selvom den teknisk set også er en fugl, ikke betragtes lige så meget som en "rigtig" fugl som førnævnte rødkælk. Rødkælken er derfor et prototypisk medlem af kategorien fugl,

²⁷ *Categoriae* er første tekst i *Organon*, som samler Aristoteles' værker om logik. Her beskriver Aristoteles 10 irreduktible prædikatklasser: substans, kvantitet, kvalitet, relation, sted eller rum, tid, stilling, haven, handlen og liden.

hvorimod pingvinen ikke er det.

Moderne kategoriseringsteorier er i høj grad et konceptuelt anliggende. Inden for kognitionsforskningen har sprogforsker George Lakoff beskrevet dette forhold i *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind* fra 1987. Lakoff trækker en linje i udviklingen fra Wittgensteins beskrivelse af familieligheder til Rosch' prototypeteori og underbygger gennem denne en forståelse af kategoriseringer som udslag af en konceptuel struktur, som tager udgangspunkt i en oplevelsesverden. For Lakoff bliver kognition og følgeslutninger baseret på ræsonnement vægtige for at forstå det grundlæggende konceptuelle princip bag kategoriseringer.

To change the very concept of a category is to change not only our concept of the mind, but also our understanding of the world. Categories are categories of things. Since we understand the world not only in terms of individual things but also in terms of categories of things, we tend to attribute a real existence to those categories. (Lakoff, 1987, s. 9)

Med Lakoff kan vi således udlede mindst to vigtige pointer: At kategorierne får deres eget liv, og at ændringer i konceptet for kategorierne også har indflydelse på, hvordan vi opfatter verden. Som det vil fremgå senere, er kunsthistoriens kategorier traditionelt baseret på klare typer, som henviser til materielle eller fysiske forhold. Dette bunder i, at man med de kunsthistoriske kategorier har søgt at beskrive forhold, der relaterer sig direkte til genstanden. For de kulturhistoriske museer har der imidlertid været et større behov for at kunne beskrive bagvedliggende forhold, hvorfor funktionelle og sociale kategoriseringsprincipper har været fremherskende (Dette er blandt andet grundlaget for *Saglig Registrant for Kulturhistoriske Museer* (Jespersen, 1985), også kaldet Den Grønne Registrant, hvor de kulturhistoriske genstande grupperes efter deres funktionelle tilhørsforhold).

Måden, vi bruger kategorierne på, afspejler kort sagt måden, vi forstår verden på, hvilket omvendt også betyder, at vi ud fra udviklingen af kategorierne kan analysere og sige noget om, hvilken omverdensforståelse en given epoke har haft. Ser vi derfor på kunstmuseet (og kunstteoriens) anvendelse af kategorier gennem tiden, kan vi altså danne os en forståelse af, hvordan værkforståelsen har forskubbet sig, i og med at tidligere kategorier ikke længere synes tilstrækkelig dækkende eller er helt og holdent misvisende, når disse søges anvendt på nyere kunstformer.

Nye kategorier

Når vi ser på kunstkategorierne isoleret, kan vi endvidere sige, at der sideløbende med udviklingen af den moderne kategoriseringsteori er opstået et paradigmeskift, som, tydeligst ved nyere utraditionelle kunstformer, har rykket ved de materialenære kategorier. Nye kategorier er således med til at skabe nye museale udfordringer:

Alternative conceptions of the artwork and new technologies have created special problems of preservation and conservation. Broader social and political changes have generated new artistic categories and have broken down established national and ethnic divisions, all of which have affected how collections are built and their contents organized. (Altshuler, 2005, s. 8)

I sin introduktion til den bredt favnende essaysamling *Collecting the New: Museums and Contemporary Art* pointerer bogens redaktør, museumsforsker Bruce Altshuler, at nye værktøjer og udviklingen og anvendelsen af nye teknologier ikke kun skaber udfordringer for konservatorerne, men også påvirker rammerne, for hvordan museerne forstår og organiserer deres objekter. Dette gælder i særdeleshed samtidskunsten, som historisk set har placeret sig i en anspændt position i forhold til den traditionelle museumsforståelse.

For samtidskunsten, og specifikt i relation til nye medier, har medieforsker Lev Manovich, som er en af nutidens markante stemmer inden for definitionen og udviklingen af en ny medieteor, italesat det særligt problematiske ved at videreføre mediespecifikke kategorier til samtidige kunstformer. For Manovich er der således tale om et kritisk, uforløst forhold mellem de klassiske kunstformer, som beskrives og inddeles under medie-centriske kategorier (skulptur, maleri etc.) og nyere kunstformer udviklet i 1960'erne og fremefter (for eksempel assemblage, happening, installation, performance, aktionskunst, konceptkunst, proceskunst, intermedia, tidsbaseret kunst). Disse kunstformer er ikke bestemt af medier i traditionel forstand, og det er derfor meningsløst at beskrive dem ved at knytte traditionelle kategorier til dem. Men materialespecifikke kategorier, siger Manovich, overlever alligevel, fordi vi passivt viderefører dem, og fordi det ikke er gnidningsløst at indarbejde et nyt og mere tidssvarende konceptuelt system:

And yet, despite the obvious inadequacy of the concept of medium to describe contemporary cultural and artistic reality, it persists. It persists through sheer inertia - and also because to put in place a better, more adequate conceptual system is easier said than done. So rather than getting rid of media typology altogether, we keep adding more and more categories: "new genres", interactive installation, interactive art, net art. The problem with these new categories is that they follow the old tradition of

identifying distinct art practice on the basis of the material being used - only now we substitute different material by different new technologies. (Manovich, 2001a, s. 4)

Netop denne pointe synes at ramme plet i forhold til definitionen og brugen af kategorier i dansk kunstregistrering. Her ses inertiens tydelige spor. I museernes kunsthistoriske registreringssystem Regin Kunst findes således over 200 forskellige værktøjer, hvoraf mange netop er indført, i takt med at nye kunstformer er opstået og har manifesteret sig. Kigger man på de værktøjer, der p.t. er tilgængelige i Regin Kunst, vil man hurtigt kunne opdele dem i forskellige klasser, som hver især peger på vidt forskellige dokumentationsanskuelser. Kategorier, som arbejde på papir, collage, tegning, kobberstik og maleri, for blot at nævne nogle få eksempler, lægger hovedvægten på værkets materielle eller tekniske beskaffenhed, mens nyere, temporære kategorier, som performance og happening eller installation snarere opererer i en konceptuel eller adfærdsorienteret dimension. (Kullberg, 2015)

Der er naturligvis tale om kategoriseringer, der er historisk akkumuleret, men påvirket af de aktuelle behov. Tilstedeværelsen af både abstrakte/konceptuelle og materielle/tekniske værktøjer peger på, at der kunne være behov for en overordnet abstrakt ramme for de registrerede kunstværker. Ved mange nyere kunstformer kan det være problematisk at fastholde en kategorisering funderet i værkets tekniske og materielle forhold, men det kan også være decideret kontraproduktivt at insistere på, at traditionelle kategoriseringer stadig kan bringes i anvendelse over for traditionelle og utraditionelle - nye som gamle kunstformer.

Vi må altså tænke en anden form for mobilitet ind i kategoriseringen. Et udtryk for en sådan gentænkning af kategoriseringerne beskrives i *New Media: definitioner, ophavsret, registrering*, som sammenslutningen New Media Forum (NMF)²⁸ udgiver i 2006. Forummet havde til hensigt at diskutere og skabe debat omkring ny mediekunst i relation til tre

²⁸New Media Forum blev dannet i 2003 og bestod af medlemmer fra Museet for Samtidskunst, Louisiana, Konservatorskolen, m-cult-projektet, Designskolen Kolding, Artnode.org, Kulturarvsstyrelsen (herunder Kulturnet Danmark), Kunststyrelsen, Københavns Universitet og Århus Universitet. Forummet opstod på baggrund af Kulturarvsstyrelsens og Det Kunsthistoriske Faglige Råds tanker omkring new media art og Kulturnet Danmarks involvering i www.m-cult.net (aktivt fra 2002–9) (se m-cult, n.d.). En række rapporter om ny mediekunst som forummet udarbejdede imellem 2003–5, blev i 2006 udgivet samlet i *New Media: definitioner, ophavsret, registrering* i 2006. (Museet for Samtidskunst & New Media Forum, 2006)

hovedtemaer: definition, ophavsret²⁹ og registrering og dermed udfordre den standardiserede danske kunstregistrerings meget entydige fokus på stabile værker. Den nye mediekunst og new media, som på det tidspunkt var aktualiseret og defineret af Lev Manovich, blev brugt som en overordnet ramme, som beskrev nogle nye og udfordrende momenter med relation til den digitale kunst. Flygtighed i form og flygtighed i funktion var et centralt emne, der for NMF blev fremhævet som et problemfelt i relation til den kunstmuseale registrering - et problemfelt, der ikke alene berørte den digitale kunst der, som det hedder i rapportens indledning "udforsker og ofte udfordrer digitaliseringens betydning" (Museet for Samtidskunst & New Media Forum, 2006, s. 12). Ny mediekunsts problemfelt forbindes også til avantgardens institutions-, værk- og genreudfordrende kunstformer, som performance

²⁹Rettighedsproblematikken, der knytter sig til de erhvervede og udstillede genstande, vejer i sagens natur tungt for samtidskunsten, da den ophavsretslige eneret i mange tilfælde stadig tilfalder kunstnerne eller kunstnernes arvinger. Frafaldet af eneretten sker 70 år efter ophavsmændenes bortgang - 70 år efter offentliggørelse ved anonyme værker. Da samtidskunsten pr. definition er samtidig og for så vidt ophører med at være samtidig ved en vis (udefineret) anciennitet, vil eneretten som oftest være aktiv. For oversigt over ophavsret på kulturbevaringsområdet se blandt andet Kulturministeriet hjemmeside (se Kulturministeriet, n.d.). Ophavsretsloven kan læses i sin fulde længde på Retsinformation.dk (Kulturministeriet, 2014a). Særligt mediekunsten, som ligger inden for afhandlingens område, indeholder ofte uklare og/eller komplicerede rettighedsforhold. Ophavsretten dækker alle kunstformer, men graden af kompleksitet følger antallet af forskellige rettighedsbehæftede komponenter, der indgår i kunstværket. I relation til kunstbetegnelsen new media art, men i praksis gældende for en lang række nutidige kunstformer, redegjorde det tværinstitutionelle New Media Forum for særlige rettighedsmæssige forhold, der udspiller sig i afviklingen, udstillingen, vedligeholdelsen og transaktionen af disse værker. Spørgsmålet om klarlægning af rettighedsmæssige forhold udfordredes af new media arts variable og processuelle karakter, hvor spørgsmål om definition af frembringelsernes værkshøjde, som er et centralt begreb i afklaringen af ophavsret for værker, er til diskussion. New Media Forum udarbejdede derfor en række case studies, hvor blandt andet de rettighedsmæssige forhold blev udredt. Et eksempel var mediekunstner Mogens Jacobsens *Crime Scene* fra 2003, hvor mp3 filer og software kopieres mellem to computere i et lukket kredsløb. Idet værket ulovligt kopierede rettighedsbehæftet materiale, var værket i praksis ulovligt og ville i princippet hverken kunne udstilles eller handles uden at bryde med ophavsretsloven (Museet for Samtidskunst & New Media Forum, 2006). At dette specifikke værk konceptuelt og praktisk italesætter ophavsretsloven og ophavsret som fænomen, gør det særligt vanskeligt, men generelt kan man sige, at værker, der opererer i et tværaestetisk (eller tværfagligt) felt, ofte kræver omfattende udredninger. Rettighederne forvaltes endvidere tit af forskellige interesseorganisationer (Billedkunst.dk, KODA etc). Rettighederne for sammensatte værker, som *Crime Scene*, tilhører muligvis heller ikke blot skaberne af kunstværket, men også skaberne af anvendt software, musikværker etc. En nyere redegørelse for ophavsretslig kompleksitet i relation til digital kunst kan findes i den afsluttende publikation i forbindelse med det europæiske bevaringsprojekt Digital Art Conservation startet af ZKM | Karlsruhe 2010–2012 (se bl.a. Dreier og Fischer, 2013), specifikt i en tysk kontekst - men eksempler fra øvrige europæiske lande inddrages også i publikationen. For introduktion, diskussion af ophavsret og åbne alternativer inden for kunst og kultur har jurist og specialist i ophavsret Morten Rosenmeier skrevet en bog om ophavsret for *ikke-jurister* og redigeret en antologi om emnet sammen med ph.d. Stina Teilmann (Rosenmeier, 2007; Rosenmeier og S. Teilmann, 2005). Rosenmeier har desuden bidraget med refleksioner over ophavsretsmæssige problemstillinger i forhold til new media art i førnævnte rapport *New Media: Definitioner, ophavsret, registrering* (Museet for Samtidskunst & New Media Forum, 2006). Desuden har kulturforsker Bjarki Valtysson i et europæisk perspektiv behandlet blandt andet copyright, copyleft og Creative Commons i sin ph.d.-afhandling *Access Culture* fra 2008 (Valtysson, 2008). Ophavsret er en broget og mangefacetteret diskussion, men selvom der altså kan være en større grad af kompleksitet ved udredningen af de rettighedsmæssige forhold ved flygtige kunstformer, så er problematikken ikke særegen for disse kunstformer. Ophavsretten ligger som en underliggende problematik, der følger kunstværkerne gennem kulturarvsinstitutionernes forvaltning af dem.

og happening. I rapporten påpeges flygtighed som et element, der karakteriserer mange af disse kunstformer. Hvor dokumentationen i den standardiserede kunstregistrering relaterer til værket, undersøger NMF en dokumentationsform, som helt eller delvist erstatter værkets oprindelige form eller funktion. For de involverede medlemmer og deres institutioner var der opstået et ønske om at kunne indsamle og registrere flygtige kunstformer, og NMF underbyggede dette ønske i et behov for at anerkende dokumentations værkstatus i registreringssystemet. (Kullberg, 2015)

NMF fremlægger derfor behovet for at udvide de eksisterende kategoriseringsmuligheder og datafelter i den elektroniske registreringsblanket i Regin Kunst. I udgivelsen peger NMF på de fraværende værktyper mediekunst, installation og dokumentation af flygtig/temporær kunst, hvor især den sidste repræsenterer et revideret syn på forholdet mellem værk og dokumentation.³⁰ Ved blandt andet at indføre kategorien “dokumentation af flygtig/temporær kunst”, så NMF muligheden for at indskrive genstandsløse, flygtige værker i kunstmuseernes samlinger. Dokumentation i denne forstand markerer, som det forklares i redegørelsen, det transformative i de flygtige værker:

“Dokumentation af flygtig/temporær kunst” adskiller sig fra almindelig dokumentation ved, at selve kunstværket enten ikke er længere findes eller ikke er velegnet til udstilling som værk, men kun som dokumentation.

Når et museum inventariserer dokumentation af et kunstværk, garanterer det også det performatives status som værk. Denne kategori deltager således i et værks transforma-

³⁰Installation, mediekunst og temporær kunst med underkategorierne happening og performance findes nu i Regin Kunst, men uden NMFs indikation af kategoriernes karakter af dokumentation. I praksis er dette dog for det meste en præmis for de værker, der kategoriseres under de temporære kategorier, at de enten kan betragtes som dokumentation eller er bevidste om deres dokumentationskarakter. I begyndelsen af 2014 var der ganske få offentliggjorte registreringer af værker under de temporære kategorier: 9 performanceværker, ingen happenings og 63 temporære værker. Alle 9 performanceværker er værker der indgår enten i Museet for Samtidskunsts eller KUNSTEN Museum of Modern Art Aalborgs samlinger. Antallet af værker, som er kategoriseret under disse temporære kategorier er dog ikke nødvendigvis lig med antallet af værker med temporære karaktertræk i de danske museers samlinger. Andre værker, der har samme karaktertræk, kan være registreret under andre kategorier, der giver mening i forhold til andre træk i værket. De værker, der er registreret som performances fra KUNSTENs samling, er alle af fluxuskunstner Eric Andersen. I værkbeskrivelsen forklares det formmæssigt som collager med bestanddele som papir, farvebånd, tape og hæfteklammer. Regin Kunst har en værktipekategori for collager (som en underkategori af maleri), som i disse tilfælde også ville kunne være blevet anvendt. Fra Museet for Samtidskunst er værkerne, der er kategoriseret som samtidskunst også meget forskellige. Flere fremstår som efterladenskaber fra performances (for eksempel Per Højholts, Poul-Ib Henriksens og Gunner Møller Pedersens *Show-bix' Rekvisitkuffert* fra 1968–71, installationsdele og dokumentation Kirsten Justesens performance- og processværk *Smeltetid #5* fra 1993 eller fluxuskunstner Geoffrey Hendricks relikviekiste *Uden titel* fra en performance opført i begyndelsen af 1970'erne), mens for eksempel Elmgreen og Dragsets *Powerless Structures Fig. 15/12 Hours of White Paint* fra 1997 fremstår som en fotografisk værkserie, som dog henviser dokumentarisk til kunstnernes performance af samme navn. For sidstnævnte ville en indregistrering af de 18 fotografier under kategorien foto også være både meningsfuld og logisk. Dette afslører et grundlæggende forståelsesproblem, der kan opstå når kategorierne både kan beskrive form og funktion, genstandsmæssige og konceptuelle karaktertræk. (Kullberg, 2015)

tion fra et stadium til et andet. (Museet for Samtidskunst & New Media Forum, 2006, s. 72)

Ligesom kategorier forældes, kan vi sideløbende som en del af problematikken også iagttage en hastig forældelse af den i kunsten anvendte teknologi. Udviklingen af nye teknologier og en fremadstormende digitalitet accellererer forældelsesgraden af både medier og mediespecifikke kategorier. Nye medier erstatter gamle, ligesom også nye kategorier kommer til og efterlader kunsthistorien med et væld af mediespecifikke betegnelser med en relativt begrænset aktualitet og genanvendelighed. Set ud fra et bevaringsperspektiv er den beskrivelse og de kategoriseringer, der knyttes til værkerne, ikke uvæsentlige, for hvilke strategier der tages i anvendelse for at sikre deres historiske overlevering. Der er med andre ord også en strategisk pointe i at lede efter alternative beskrivelses- og kategoriseringsmetoder, når vi har at gøre med kunst frembragt i og gennem nyere teknologier. I udviklingen af bevaringsværktøjet Variable Media Questionnaire (VMQ) fremhæves det formålstjenlige i anvendelsen af medieuafhængige kategoriseringsprincipper, som her får betegnelsen “adfærd”:

When we first conceived of the questionnaire, we tried to work within familiar art historical categories such as photography, film, and video. We quickly realized, however, that medium-specific pigeonholes were as transient as medium-specific artworks; as soon as video became obsolete, so would a video-based prescription for re-creating an artwork. Furthermore, as soon as another medium came along—which happens every ten minutes, it seems—we would have to add a new category. Finally, categories based on mutually exclusive mediums wouldn’t accommodate hybrid works such as Ken Jacob’s *Bitemporal Vision: The Sea* (1994), which merges film and performance. To circumvent this problem, we decided to explore medium-independent, mutually-compatible descriptions of each artwork, which we call behaviors. (Ippolito, 2003, s. 48)

I stedet må der findes et medieuafhængigt og mere anvendeligt princip, og for Ippolito og Variable Media Initiative, i hvis regi VMQ blev undfanget, findes svaret altså i et fokus på adfærd frem for medier. Det medieuafhængige bliver herefter et helt centralt begreb for den fremtidige sikring af samtidskunsten. Ved at fokusere på adfærdsspecifikke kategorier og samtidig lade kunstnerne formulere værkernes funktionelle egenskaber, kan sikringen trække på en større variation af sikringsstrategier. Derfor benyttes kategorier eller betegnelser, som “installeret”, “opført”, “duplikeret”, “interaktivt” etc. Selvom adfærdsbeskrivelserne oprindeligt blev tænkt som anvendelige for kunst i variable medier, vil de også kunne tages i anvendelse over for traditionelle “gamle” medier. Som Ippolito bemærker, kan også såkaldte

stabile medier, som maleri og skulptur, undergå forandringer, som rejser spørgsmål, der skal besvares. Derfor indføres også adfærds-kategorien “indeholdt”, en adfærds-kategori, der kan bringes i anvendelse over for en række traditionelle mere stabile medier.

At kunstverdenen forsøger at presse en klassisk kategoriseringslogik ned over nye kunstformer, resulterer ikke alene i en forplumring af kategorierne, men også i en upræcis eller selvmodsigende identifikation af kunstværkerne. I stedet for at agitere for et udvidet kategoriseringsapparat må vi udvikle et konceptuelt, metaforisk og operationelt sprog fra vores samtid, når vi skal til at beskrive og tale om nye kulturelle udtryk.

Manovich foreslår, at en ny konceptuel begrebsverden baseret på nye teknologier introduceres med henblik på ikke bare at kunne beskrive og tale om nye og fremtidige kunstformer, men også som en tilbagerettet begrebslig opdatering af tidligere kunstformer. En sådan gen-beskrivelse kan, siger han, bygge bro mellem det nye og det gamle og understøtte opfattelsen af det hele som ét kontinuum. Dette er en væsentlig etisk funderet pointe, noget vi er forpligtet til at gøre, ikke blot for at berige nyt med gammelt, men også for at sikre, at nuværende og fremtidige generationer konceptuelt vil være i stand til at begribe ældre æstetiske udtryk. Det er med andre ord formålstjenligt og nødvendigt at adoptere koncepter, metaforer og operativer fra computervidenskaben og netværksteoriene. Netop dette er værd at bide mærke i, ikke alene fordi det taler for en homogenisering og opdatering af begrebsapparatet, men fordi det skaber et anderledes solidt fundament for at kunne sammenligne og belyse fortid med nutid og omvendt. Nye kategoriseringsprincipper, som skal være rensset for medie-specifik betydning, kan således være at omtale database, interface, netværk etc., ikke som noget, der knytter sig til digitale teknologier, men som generelle operationelle principper, der også kan knyttes til og beskrive den “gamle” kultur (Manovich, 2001a).

Kategoriseringen som problemfelt, udspringende af utraditionelle kunstformer, er langt fra et nyt fænomen. I midt 1960'erne udvikler og forklarer fluxus-kunstneren Dick Higgins modellen og tankesættet bag begrebet intermedia i et essay med den kortfattede titel, *Intermedia*, fra 1966. Begrebet intermedia henviser Higgins til den engelske poet, kritiker og filosof Samuel Taylor Coleridge (1772–1834), men anvender det selv til at beskrive en lang række forekomster på sin samtids kunstscene (1950–60'erne), som har det til fælles, at kunsten her synes at falde “mellem” medierne. Higgins' projekt lægger ikke skjul på en værdiladet anvendelse af begrebet, hvor det er samtidens bedre produktioner, der har denne karakter af intermedialitet. Higgins skriver sig på den måde op imod en klassisk forståelse, af hvordan “rene” medier understøtter en rigid kategoriseringform, som fra renæssancen har

advokeret for opdeling af samfundet. En gryende opløsning af klassesamfundet betyder også, at opdeling i rigide kategorier mister relevans (D. Higgins og H. Higgins, 2001, s. 49). Higgins eftertænkter sig i en senere tilskrivning på sin oprindelige artikel, at hans begrebsmodel også har et pragmatisk formål: nemlig at afmystificere tidens kunstformer (konkret poesi, lyd-poesi, happenings etc.). Introduktionen af begrebet havde altså også en anti-elitær funktion, som havde til formål at bringe publikum tættere på "svære" kunstformer, som ellers alt for let blev afvist som eller rubriceret under hatten "avant-garde: for specialists only" (D. Higgins og H. Higgins, 2001, s. 53).

Rather than merely multiplying existing media categories, like multimedia (as in opera, which discretely combines theater with music and dance) or mixed media (as in illustrated stories, presenting complementary images and words), intermedia actively probes the spaces between the different media. (H. Higgins, 2002, s. 91)

Selvom Higgins i udgangspunktet tænker sit intermedie-begreb ind i en Fluxus- og avantgardistisk kunstproduktion og peger på en bestemt type kunst, intermediekunsten, som modsætter sig den klassiske mediekunst, så opererer han i sit fokus på værkets funktion eller *framework* med en kunstforståelse, som rækker langt ud over intermediekunstens grænser. Intermedia er altså ikke en kunstkategori som sådan, men et system og en måde at gå til kunstproduktionen på. Her beskrives udvekslingsmuligheder mellem forskellige kategorier, som ikke bare findes i kunsten, men også figurerer uden for kunstens domæne. Kunsthistoriker Hannah Higgins beskriver derfor sin fars begrebsanvendelse som et system snarere end en tingslighed, og det er derfor heller ikke bundet af en særlig form eller materialitet.

[...] intermedia is an unstable descriptive term, predicated as it is on the dynamic exchange between traditionally distinct artistic and life categories. This elastic quality does not, however, render the term vague. On the contrary, like a mathematical expression, it is extraordinarily precise, for it relies on structurally codependent relationships. "Intermedia" art, then, is not so much a thing as a function, allowing for almost limitless artistic formations and experiences (H. Higgins, 2002, s. 93).

Her bliver det tydeligt, at intermediekunst indskrives sig som modsvar til det autonome kunstværk og den tilhørende opsplittelse mellem kunst og virkelighed, idet formålet med intermedieværket netop er at skabe primære, oplevelsesbaserede erfaringer som en interaktion mellem hverdagslivet og kunsten. Intermediekunstens funktion får indhold af sekundære videnssystemer, som kunst, musik, poesi og teater, men holdes inden for den oplevelsesbaserede modalitet gennem inddragelse af de såkaldte *life media* (H. Higgins, 2002,

s. 95), der relaterer sig til de konkrete omstændigheder og steder, hvor værket udspiller sig. Det er dette, Hannah Higgins i sin analyse af fluxus-kunsten samlet definerer som en *Fluxus experience*, og det er der, den underliggende mening med kunsten skal findes, nemlig i udvekslingen mellem kunst, anti-kunst og livet: “[...] the meaning of Fluxus experiences lies in their simultaneous engagement with and withdrawal from everyday life, in their substitution of art and anti-art with life (as art)” (H. Higgins, 2002, s. 103). Dette gælder for størstedelen af Fluxusværkernes vedkommende.

Selvom Dick Higgins ikke selv udfolder spørgsmålet i sit eget manifest, er netop anvendeligheden af den ikke-mediespecifikke kategorisering og fokus på kunstværkets funktionelle egenskaber tydelig, især når det drejer sig om indkredsning og kategorisering af ustabile kunstformer. Higgins’ intermediebegreb er derfor oplagt i diskussionen af betydningen af kategorier, og også som et etableret eksempel på hvordan en diagramatisering af værkets funktionelle principper kan skabe konceptuelle passager mellem ældre og nyere kunstformer og mellem traditionelt adskilte domæner.

Det kan konkluderes, at den måde, hvorpå vi konceptuelt forstår kategorier, og derigennem værkets udvidede råderum, har stor indflydelse på, hvordan registreringssystemerne designs, forstås og befolkes med information.

Hændelser, metaforer

Ud fra et identifikations- og kategoriseringsperspektiv vil det endvidere være hensigtsmæssigt at se på, hvordan vi taler om henholdsvis begivenheder og objekter. Det skal indledningsvis siges, at det metaforeteoriske afsæt, jeg her tager, ikke har nogen egentlig genklang i kulturarvens etablerede kategori- og taksonomiudvikling.

Hvordan vi metaforisk forholder os til henholdsvis begivenheder og objekter, er også en brik i George Lakoffs metafor teori, som han skriver sammen med filosof Mark Johnson. Metafor teorien opstiller et sprogligt-fænomenologisk grundlag for at arbejde videre med en sammenhæng mellem begivenheden og genstanden, der konceptuelt relaterer sig til og udspringer af vores relation til omverdenen. Lakoff bevæger sig i et kognitivt lingvistisk felt, der med sin opståen af det lingvistiske miljø i USA i 1970’erne taler for en kropsliggørelse af tanke og sprog (Fauconnier, 2006). Ifølge Lakoff og Johnson bruger vi kategorier til at ordne sanseerfaringer og strukturere verden, men, påpeger de, det er ikke gennem kategorier, sandheder om det erfarede opnås.

Lakoff og Johnson opstiller i *Metaphors we live by* tre forskellige kategorier af metaforer:

strukturelle, retningsorienterede og ontologiske. Disse tre metaforkategorier fungerer på linje med det, de kalder ikke-metaforiske koncepter, og dækker over de koncepter, som stammer direkte fra vores sanseerfaringer (Lakoff og Johnson, 1980, s. 195). Disse udgør sammen med de metaforiske koncepter vores konceptuelle system. Centralt i Lakoff og Johnsons metaforteorier er, at der kan skelnes mellem to forskellige typer af koncepter, som hver især skal forstås gennem metaforer: konkrete og abstrakte koncepter. Konkrete koncepter er typisk let erfarede emner, som rum, bevægelse, mad og genstande, mens de abstrakte er tid, følelser, kommunikation, bevidsthed, idéer, institutioner og interpersonelle relationer (Lakoff og Johnson, 1980, s. 198). Og fordi de abstrakte koncepter netop er svære at forstå, forklares de ofte metaforisk gennem en række af konkrete koncepter – ofte samlet i et rigt sammenløb af metaforklynger (Lakoff og Johnson, 1980, s. 200–201). Dette har afgørende betydning for, hvordan Lakoff og Johnsons tænkning positionerer sig i forhold til samtidens kognitionsforskning, som de kritiserer for at insistere på at finde komplette og konsistente forhold mellem erfaring og metafordannelse. Vi kan imidlertid ikke forvente at kunne forstå et koncept gennem enkeltstående metaforer. Det er derimod igennem kombinationer af ofte inkonsistente og partielle metaforer, at vi nuancerer vores forståelse af erfaringsverdenen (Lakoff og Johnson, 1980, s. 208).

Brugen af metaforer, der sædvanligvis henvises til det sproglige område, gennemstrømmer hele vores konceptuelle system. Lakoff og Johnson placerer deres metaforiske tænkning mellem objektivisme og subjektivisme i et felt, de kalder *imaginative rationality* (Lakoff og Johnson, 2008, s. 193). Tænkningen trækker dermed både på objektivismens kategorisering af oplevelsesverdenen og på det legende spekulative i subjektivismen, med det formål at skabe et afsæt for at tænke mobilitet ind i den ellers sandhedsorienterede objektivisme. Mobiliteten viser sig, idet vi konceptuelt er i stand til at overføre egenskaber fra én dimension til en anden, og dermed opnås forståelse for et ellers uklart område. Det er det, der sker, når vi for eksempel beskriver tidsbaserede forekomster som begivenheder og aktiviteter gennem visuelle metaforer:

We use ontological metaphors to comprehend events, actions, activities, and states. Events and actions are conceptualized metaphorically as objects, activities as substances, states as containers. A race, for example, is an event, which is viewed as a discrete entity. The race exists in space and time, and it has well-defined boundaries. Hence we view it as a CONTAINER OBJECT, having in it participants (which are objects). Events like the start and finish (which are metaphorical objects), and the activity of running (which is a metaphorical substance). [...] Activities in general are viewed metaphorically as SUBSTANCES and therefore as CONTAINERS (Lakoff og Johnson, 2008, s. 31–32).

At det ofte forholder sig sådan bunder i, at vi opfatter os selv som enheder med en inderside og en yderside samt en omverdensforståelse, der adskiller os og det uden for os. Erfaringen af grænser og dele har således i Lakoff og Johnsons metaforteorier afsæt i konkrete sansninger gennem syn og berøring. Ved erfaringer af hændelser, hvor der ikke kan defineres klare afgrænsninger, har vi altså en tendens til at projicere grænser for dem, således at vi konceptuelt kan opfatte dem som entiteter eller beholdere (Lakoff og Johnson, 2008, s. 58).

Årsagen, til at vi forstår begivenheder og handlinger som beholdermetaforer, siger Lakoff og Johnson, skal findes inden for de ontologiske metaforer. Her opstilles systematiske sammenhænge mellem metaforerne:

The TIME IS A MOVING OBJECT metaphor is based on the correlation between an object moving towards us and the time it takes to get to us. The same correlation is a basis for the TIME IS A CONTAINER metaphor (as in “He did in *in* ten minutes”), with the bounded space traversed by the object correlated with the time the object takes to reverse it. Events and actions are correlated with bounded time spans, and this makes them CONTAINER OBJECTS (Lakoff og Johnson, 1980, s. 58–59)

Af metaforteorien kan vi forstå, at der er en sammenhæng mellem begivenheder og objekter, men dette betyder naturligvis ikke, at begivenheden (A) er lig med genstanden (B), blot, med reference til Per Aage Brandts udredning af metaforen i et kognitivt, semiotisk perspektiv, fordi der foregår en kognitiv inferens fra B til A – fra genstanden til begivenheden. Begivenheden kan så at sige beskrives gennem genstandens egenskaber eller adfærd (Brandt, 2003, s. 75). Formlen *A er B* er anvendelig til at klassificere typer af metaforiske netværk, men har ifølge Brandt næppe andre formål.

I perceptionspsykologien argumenterer Jeffrey Zacks og Barbara Tversky (Zacks og Tversky, 2001) for, at partonomiske og taksonomiske sammenligneligheder mellem objekter og begivenheder understøtter en metaforisk overflydning mellem dem, hvilket forklarer, hvorfor vi taler metaforisk om begivenheder som genstande. Selvom vi altså kan tale om, strukturere og organisere begivenheder og genstande på samme måde, er begivenhedernes grundlæggende flygtige karakter alligevel en udfordring i det dokumentationspraktiske felt. Hvor objekter både kan identificeres og kategoriseres, kan begivenhederne på grund af deres flygtige karakter blot kategoriseres. Dette nævnes som en bærende forskel, og en forskel, der primært manifesterer sig i kraft af begivenhedens her-og-nu karakter som tidsbåret.

Overføres princippet fra kognitionsforskningen og perceptionspsykologien til kulturarven, vil vi kunne opstille lignende metaforklynger, når vi taler om vores erfaringer med kunstgenstande eller kunstbegivenheder. Men hvad er da en begivenhed, og hvad kan vi

sige om den, som den optræder i vores konceptuelle system? I linje med Lakoff og Johnson kan vi konkludere, at begivenheden indtræder i et mere abstrakt konceptuelt domæne end genstanden. Dette gør den sværere at forstå og også sværere at beskrive. Taler vi om begivenheder, der manifesterer sig som interessante i kulturarvssammenhænge, kan vi ligeledes konkludere, at det abstrakte ofte deskriptivt og praktisk indfanges i håndgribelige, konkrete former. Det er det, der sker, når vi forklarer og eller dokumenterer en begivenhed gennem håndgribelige medier, som tekst, video, lyd, foto. I forlængelse af dette vil det ofte også være tilfældet, at et enkelt medie ikke vil kunne indfange begivenheden i en komplet form, men at flere medier ofte må supplere hinanden for at nærme sig og forfine forståelsen af den. Dette sidste forhold lægger an til en anden relevant problematik, som relaterer sig til dokumentationens altid partielle karakter. En dokumentation af en begivenhed kan så at sige ikke være fuldstændig uden at bryde med sin egen karakter af dokumentation, idet en fuldstændig dokumentation vil være synonym med begivenheden selv (se Reason, 2006).

Flertydigt, komplekst

Engaging complexity as a theme therefore moves objects from a predominantly fixed certain and stable system to one of constantly changing relationships in which action and the conditions of action are mutually constituted during the same process. Engaging complexity as an idea allows objects to perform to a higher degree of complexity which a museum system conceptualized in a more simple linear way is unable to do (Cameron og Mengler, 2009, s. 208).

Som jeg har kunnet konkludere i forhold til den immaterielle kulturarv i afhandlingens første del, har anerkendelsen af det flertydige museumsobjekt ikke blot konkret relevans i forhold til at motivere et større netværk af betydninger i dokumentationssystemerne, men det bryder også med forestillingen om, at viden kan og skal læses direkte ud af de materielle forhold. Dette må nødvendigvis bane vejen for et mere dynamisk indsamlingsbegreb, der i højere grad sammenpasser og beskriver processer, begivenheder og genstande. Antropolog Fiona Cameron og kunsthistoriker Sarah Mengler kalder (i indledende citat) på et paradigmeskift i den dokumentationspraksis, som stadig er dominerende i mange kulturarvsinstitutioner; i dialog med den stigende globalisering og udbredelsen af relations- og samarbejdsbaserede teknologier, som web 2.0 (og 3.0), er der imidlertid behov for, også på dokumentationsniveau, at omfavne kompleksiteten som ideal. Men det kræver, at man er

villig til at afstå et væsentligt stykke af den kontrol³¹, som ligger i de relativt simple, lineært funderede informationssystemer, som er centreret om det enkelte registreringsobjekt.

Samlingssystemernes rodfæstelse i oplysningstidens idealer om klar differentiering mellem objektiv og subjektiv information danner et misvisende billede af den flertydighed, som i dag angives som et naturligt og afgørende element for museumsgenstandene. Den objektive information, som historisk anses for mere værdifuld end den subjektive, er altså den, der udspringer direkte fra genstanden, og som kan fremstilles ved præcise beskrivelser af genstandenes visuelle forhold. Den subjektive information, som for eksempel museumsinspektørernes tolkninger, udstillingstekster og relateret dokumentationsmateriale, har i den forbindelse sekundær betydning og anses ikke som del af kerneregistreringen. At museumsverdenen i vid udstrækning allerede har bevæget sig væk fra dette tankesæt under indflydelse af post-strukturalistiske og postmoderne strømninger afspejles imidlertid ikke konkret i systemernes opbygning, som stadig følger en nedarvet logik (Cameron, 2010, s. 83–85). Dette bemærkes også af den kroatisk kunsthistoriker og kulturarvsforsker Tomislav Sola. For Sola handler en mere kompleks beskrivelsespraksis ikke kun om at berige data, men er en nødvendighed, som afspejler museumsobjektets sammensatte og relationelle karakter. Det går med andre ord ud over museumsobjektets fortolkningskapacitet, hvis den indoptages og klassificeres med entydigheden for øje:

Any museum object is polysemous, but when classified and interpreted from a discriminative point of view, its rich interpretive capacity is lost as it exists only as narrow and misleading fragment. (Sola, 2004, s. 254)

I samme bane bemærker kulturarvsforsker og -teoretiker Rhiannon Mason, hvordan museerne undertiden må revurdere deres genstandsbeskrivelser ud fra uforudsete input udefra. Hun bruger en kendt kontrovers omkring opfattelsen af den "sidste overlevende" fra slaget ved Little Big Horn i 1876, den senere udstoppede militærhest, Comanche. Hesten kom på museum, men i 1970'erne anfægtede indfødte amerikanere, at hesten rent faktisk var den eneste overlevende fra slaget. Hesten overlevede rigtignok, men flere andre heste overlevede også, foruden omkring 2.000 indianere. At hesten skulle være den eneste overlevende, fortælles således udelukkende som set fra den hvide mands synspunkt om tabet af general Custer og hans mænd. For den indfødte amerikaner ser historien naturligvis

³¹ Her henvises til kuratorens traditionelle rolle, som den, der har autoritet til at udlede viden fra museumsstanden. En følgevirkning ved at anerkende flertydighed kan netop være, at rollen som vidensdefinerende autoritet skifter eller deles ud på flere aktører. Et eksempel er inddragelse af brugergenereret data, som en del af museumsobjektets beskrivelse. Tagging og folksonomi harmonerer imidlertid med museets sociale rolle og etablerer en ny relation mellem beskueren og værket - og beskueren og museet (se Trant, 2009; Trant og Wyman, 2006).

helt anderledes ud (Brooke, 1997; Mason, 2007). Eksemplet vidner om og understøtter det logiske faktum, at viden om museumsgenstanden undertiden må opdateres, men også at der ofte er flere "sandheder" i spil omkring de indsamlede ting.

Selvom det flertydige bidrager med ekstra kompleksitet til informationssystemerne, udgør dette forhold langt fra svaret på, hvordan flygtighed anskueliggøres og beskrives i samlingerne, men understøtter alligevel en større bevidsthed om, hvordan betydninger skabes og forandres. Den flertydige museumsgenstand kan også ses som et udtryk for museumsobjektets bevægelighed. Den forandring, som forskellige synspunkter, betydnings- og værdimarkeringer udvirker på givne tidspunkter og ved givne opstillinger, kan beskrive forskellige faser i museumsobjektets liv i og uden for museet. Hesten Comanche kan på den måde ses som en komponent i et større ensemble af ting, betydninger og begivenheder, som ikke blot har til hensigt at korrigere historiske fejltagelser, men derimod at nuancere beskrivelsen og afspejle historiens faktiske forhold.

Det er altså nødvendigt at se på de faktorer, der kan motivere en større bevægelighed i samlingspraksis, og som i sidste ende siver ned i informationssystemerne som modeller for, hvordan kulturarvsinformationen organiseres. Lagdelte data og polysemisk dokumentation, som her refereres til, skal være kompatible med nuværende standardiseringsbehov for at være et supplement til kulturarvsdata - data, som er opbevaret og bevaret, indsamlet og opfattet som kulturarv.

Målet er, at kulturarvsinstitutionerne ved at tilføje en højere grad af kompleksitet til informationssystemerne bliver bedre i stand til at håndtere følgevirkningerne af den moderne tænkemåde og vidensproduktion.

Registrering

Følgende analyse af aktuelle museale registreringsmodeller peger på, at der er logiske og strukturelt funderede uoverensstemmelser mellem den nuværende nationale kunstmuseale registreringsmodels kapacitet og de forventninger, der er til overleveringen af samtidskunsten. Mange af samtidens kunstformer har særskilt vanskeligt ved at “passe ind” i de nuværende registreringsrammer. For disse kunstformer vil der altså være behov for at granske den konceptuelle ramme, der lægges ned over værket og værkregistreringen.

Dansk museumsregistrering hviler for mange museers vedkommende på en fælles dansk dokumentationsstandard, og til at varetage samlingsregistrering ifølge denne standard har Kulturstyrelsen udviklet værktøjet Regin (**R**egistrator **i**nterface), som alle museer frit kan bruge. Regin er derfor et oplagt hovedeksempel på et dansk, lokalt musealt registreringssystem og et ideelt omdrejningspunkt for en kritisk analyse af de muligheder og begrænsninger, der ligger inden for dette system. Jeg vil dog også trække eksempler på lokale informationssystemer uden for Danmarks grænser frem til sammenligning og perspektivering.

Kulturstyrelsens igangværende projekt SARA (**S**amlingsregistrering og -administration) er ligesom Regin tænkt som en samlet museumsdatabase for statsstøttede kunst- og kulturhistoriske museer i Danmark. I forbindelse med dette projekt udvikles der blandt andet et samlingsregistreringsværktøj og en begrebsmodel baseret på gældende standarder (Dansk Museum Dokumentations Standard også kendt som DMDS) og med inspiration fra internationale standarder, som SPECTRUM og CIDOC CRM (H. J. Hansen og Ertmann-Christensen, 2014, s. 157). SARA er, som nævnt, under udvikling og er planlagt til at blive taget i brug i 2016. At SARA ikke i skrivende stund er implementeret begrænser inddragelsen af det som konkret analyseobjekt. Det nuværende nationale, museale registreringssystem REGIN, som SARA er tiltænkt at afløse, er derimod genstand for gennemgang med henblik på at afdække systemets konceptuelle og konkrete kompatibilitet med den flygtige kunst.

Fordi der her er tale om allerede eksisterende systemer og beskrevne metoder, fremstår

denne del af afhandlingens analyse som en undersøgelse af specifikke momenter i den gældende registreringspraksis - momenter, der kan kaste lys over, hvordan variabilitet og bevægelighed konkretiseres i systemerne.

At der kulturelvarvsinstitutionerne imellem er miljø- og praksisforskelle, som påvirker samlingsmaterialet på forskellig vis, er som udgangspunkt ikke nødvendigvis en hindring for at sammentænke erfaringer fra flere forskellige sider. Det falder naturligt at inddrage forskellige praksisser i nærværende analyse af registreringssystemet.

Indsyn: Hændelser i dansk museumsregistrering

I denne del af afhandlingen opridses, hvordan de flygtige kunstformer og det flygtige lokaliseres, defineres og beskrives i dansk registreringspraksis. Her antages et kvalitativt afsæt, hvorfor kvantitative spørgsmål om over- eller underrepræsentation af bestemte kunstformer i det danske museumslandskab ikke søges besvaret. Min undersøgelse har først og fremmest forholdt sig til de "nationale" standarder og praksisser - og udelukkende fra det museale område. Der er således ikke inddraget begreber eller koncepter fra for eksempel arkiv- eller bibliotekssystemer (eksempler fra andre typer institutioner er inddraget i det efterfølgende kapitel). Afhandlingens mere vildtvoksende og eklektiske undersøgelse af registreringstiltag rettet mod utraditionelle kunstformer er indarbejdet forskellige steder og fungerer som forgreninger og kommentarer.

Formålet er at redegøre for, hvordan nye utraditionelle kunstformer kan beskrives i de danske museers registreringssystemer. Når jeg her inddrager kulturhistoriske registreringstraditioner, hvis hovedopgave ikke er at skulle rumme kunstværker, så er det ikke for at spørge til og diskutere museumsinddelingen, men derimod for at se på hvor de registreringspraktiske erfaringer, der gøres på ét felt, kan have en konstruktiv effekt på et andet felt. Som allerede nævnt er der med SARA tænkt et samlet system, der rummer både det kulturhistoriske og det kunsthistoriske område. Denne samling gør det lettere for større museumsammenslutninger af forskelligartede museumstyper under et at samle og udveksle data. Jeg har valgt at begrænse analysen til at berøre de dele af systemerne og de praksisser, der imødekommer eller potentielt set kan imødekomme værkernes processuelle elementer.

I analysen af registreringen tager jeg udgangspunkt i offentligt tilgængelige praksisbeskrivelser, og der kigges sammenlignende på kunst- og kulturhistoriske registreringstraditioner. På det kulturhistoriske område forefindes der et større katalog af retningslinjer, manualer

og praksisbeskrivelser end på det kunsthistoriske. Den kunsthistoriske registreringspraksis er primært beskrevet i Statens Museumsnævns informationsark fra 1982 (Fabritius, 1982) og i registreringsvejledningen til Regins kunsthistoriske del (Wohlfahrt, Brøgger m.fl., 2009). Den kulturhistoriske registreringspraksis er beskrevet i flere omgange. Museumssagsregistreringen, som figurerer i den kulturhistoriske registrering, beskrives af Kaj Rex Andersen i hans hovedopgave om museumsregistrering (Andersen, 1968). Også Nationalmuseet har beskrevet deres eget system GenReg grundigt i en offentligt tilgængelig manual (Nationalmuseet, 2011). Nikolaj Frandsen og Jesper Boysen udviklede fra slutningen af 1990'erne systemet Basis, der skulle danne bro mellem museer og arkiver med udgangspunkt i Søllerød Kommunes sammenlagte museer og arkiver (Frandsen og Boysen, 2003).

Inddragelsen af registreringstraditioner, som udspringer af en anden faglig tradition end den kunsthistoriske, har flere formål. Målet med afhandlingen har fra begyndelsen været at undersøge overflydninger mellem to traditionelt afsondrede traditioner, den kulturhistoriske og den kunsthistoriske. At se på hvordan dette også giver sig til udtryk i registreringsøjemed er derfor relevant. Undersøgelsen anskueliggør også, at der med fordel kan udveksles metoder mellem systemerne, på trods af at det kulturhistoriske og det kunsthistoriske "system" har forskellige formål og bygger på forskellige opfattelser af museumsgenstandenes funktionelle, betydnings- og værdimæssige status.

Udgangspunktet for ethvert registreringssystem er forholdet mellem surrogatoptegnelse og den informationspakke, denne henviser til. Surrogatoptegnelse forstås inden for informationsvidenskaben som en måde at fremlægge de karaktertræk, der kendetegner en given informationspakke og kaldes også for metadata. Informationspakken vil ofte være en håndgribelig genstand, men kan i princippet favne en hvilken som helst omkredsning af information. Det er surrogatoptegnelsens primære opgave at fungere som filteret mellem informationspakken og søgemaskinerne. Den sørger for, at brugeren hurtigt kan finde og vurdere, om den informationspakke, der ledes efter, er relevant for dennes behov. Derfor efterstræbes en præcis og koncis beskrivelse, som først og fremmest er forudsigelig. Forudsigeligheden understøttes ved brug af konkrete datastandarder gældende inden for eller på tværs af fagfællesskaber. Netop identifikationen af informationspakken kan have sine udfordringer. Hvor der traditionelt set har været almen konsensus om, at surrogatoptegnelsen henviste til den fysiske, håndgribelige genstand (som nævnt ovenfor), udfordres denne opfattelse nu fra flere sider. Med implicit reference til bibliotekssystemet, påpeges det i et håndbogen *The organization of information*, at det i de elektroniske miljøer kan være ganske vanskeligt at identificere afgrænsningerne for informationspakken på grund

af den sammenkædede struktur, der ofte kendetegner elektroniske ressourcer. Det giver altså ikke længere mening at begrænse informationspakken til konkrete, taktile genstande. Surrogatoptegnelsen henviser derfor til “any piece of information that someone determines needs metadata access” (Taylor, 2004, s. 161). Det vil sige, at der ikke er nogen egentlige grænser for, hvad der kan metadateres, og dermed hvad surrogatoptegnelsen kan henvise til. Surrogatoptegnelsen er definerende for, hvordan registreringen struktureres, men der er også en klar parallel mellem surrogatobjektets relation til objektet og kunstværkets konceptuelle ontologi. Dette forhold har at gøre med, at det for registreringen ikke er uvæsentligt, hvilke bevæggrunde eller formål, der måtte være med registreringen. Inden for museumsverdenen er der blevet udarbejdet en standard for, hvordan surrogatoptegnelser skabes, med særligt fokus på kulturelle værker.

Standardisering har betydning for skabelsen af surrogatoptegnelsen og bliver først rigtig relevant, efter den relevante informationspakke er defineret. Det vil med andre ord sige, at selvom der for så vidt er vide grænser, for hvad man kan indtage i sin samling, så er der knap så vide grænser, for hvilken beskrivelsespraksis der bør og kan anvendes, hvis optegnelsen og det, den henviser til, skal kunne indtræde blandt andre optegnelser inden for fagfællesskabet. Mangfoldighed til forventningen af resultatet er også en hindring for implementeringen af én fælles standard for dybderegistreringen af den pågældende enhed, idet det netop på grund af forskellige behovshorisonter kan være svært at imødekomme segmenterede beskrivelsesbehov.

Sagsregistreringen, som er det gældende princip i Regins kulturhistoriske del, tager, som ordet antyder, udgangspunkt i en defineret samling af materiale, som vurderes til at have en saglig sammenhæng. Det kan for eksempel være fra en arkæologisk udgravning, en undersøgelse af en bestemt periode, steder eller samlinger. En sag kan også tage udgangspunkt i en begivenhed, som for eksempel en krigshandling, en demonstration eller en kunstnerisk begivenhed. I samlingsobjektet relateres ting, aktører, dokumentation og referencer til hinanden.

Museumssagen beskrives af Kaj Rex Andersen i 1968 som: “Museumssager er sager, der i kraft af deres indhold bibringer systemet (museet) en merviden om forhold af antikvarisk interesse” (Andersen, 1968, s. 56). En sag kan være mange forskellige ting, alt efter hvilken registreringstradition der arbejdes med. Museumssagen har da heller ikke nogen ambition om at fremhæve et særligt princip, som afgør, hvordan sagerne opstår. Det er pragmatiske redskaber, som ofte tages i brug ud fra mere eller mindre tilfældige eller logiske forhold. Museumssagerne kan derfor også brydes op og samles, idet grupperingen

i sig selv blot er til for at skabe en arbejdspraktisk sammenhæng. Den værk- eller genstandsorienterede registreringsmetode knytter i stedet værker eller genstande direkte til hinanden og tager udgangspunkt i de enkelte museumsobjekter. Fra det kulturhistoriske område kendes genstandsregistreringen desuden fra Nationalmuseet, som selv har udviklet et system for genstandsregistrering (GenReg). De kunsthistoriske museer benytter sig som udgangspunkt ikke af sagsbegrebet, men tager afsæt i en værk/genstandsregistrering. Regin for kunsthistoriske museer lader derfor værket være indgangen til registreringen og knytter derefter, som det næstvigtigste, en eller flere kunstnere til det.

Disse overordnede organiseringsprincipper har hver deres løbebane inden for deres respektive fagtraditioner, og fælles for dem er, at overgangen fra tidligere tiders analoge registreringsform er gået relativt upåvirket over i den gældende digitale form. Den sagsorienterede metode har angiveligt sit ophav i det såkaldte Wittske system, mens den værkorienterede metode bygger på *Vejledning i registrering af kunst på SMN-kort* og *Registrering af kunstværker* i SMN/Information nr. 2 udgivet af Statens Museumsnævn, begge i 1982. Disse vejledninger henviser til registrering på de såkaldte SMN-kort bestående af et dobbeltsidet hovedkort og et suppleringskort. Både i det nuværende elektroniske registreringssystem Regin og i de analoge forlæg er differentieringen mellem kulturhistoriske genstande og kunstværkerne tydelig. (Kullberg, 2015)

For det kulturhistoriske område bliver sagsregistreringen standard, og på det kunsthistoriske område bliver genstandsregistreringen, med baggrund i registreringen på SMN-kortene ligeledes gjort til standard. Her er der tale om en registreringspraksis, som tager udgangspunkt i værket som genstand, idet det traditionelle udgangspunkt for kunstmuseernes samlinger var (og stadig er) genstandsbaserede kunstformer (malerier, skulpturer etc.). Da den officielle vejledning til registrering på SMN-kortene blev udgivet (og det før etableringen af et egentligt EDB-system), var der allerede en gryende opmærksomhed på nyere og utraditionelle kunstformer. Disse kunstformer, som dog ikke bliver nærmere udspecificeret, udfordrede den gældende genstandsregistrering og rejser et behov for en dokumenterende registrering som værktøj.

Arkiv/dokumentation

Arkiver er ikke et nyt fænomen på museer, men håndteringen af arkivalier er i begyndelsen af 1980'erne ikke en udviklet eller i særlig vid udstrækning beskrevet disciplin på de kunsthistoriske museer. Arkivernes indhold er, som beskrevet i tidligere nævnte vejledning *Registrering af kunstværker* fra 1982, ofte placeret i en eller flere grupperinger, som alle

har det til fælles, at de knytter sig til eller perspektiverer “kunstværkerne, kunstnerne eller museets historie” (Fabritius, 1982, s. 7). Der er tale om (1) korrespondance og dokumenter, (2) konserveringsrapporter med tilhørende fotografier og (3) andet dokumentarisk materiale (etiketter, omtaler, pressemateriale med mere). Med opmærksomheden rettet mod nyere kunstneriske fænomener opstår imidlertid en fjerde arkivgruppe:

Ud over de her nævnte kategorier materiale [sic!] finder der en vis arkivdannelse sted i museerne, materiale, som hverken kan arkiveres under det enkelte inventarnummer eller indlemmes i bog- eller katalogsamlingen. Det kan være materiale som er en dokumenterende registrering af ny kunst eller kunstneriske fænomener: en skreven beskrivelse og/eller fotografisk registrering, lydbånd, film eller video. (Fabritius, 1982, s. 7)

I vejledningen er det altså ikke yderligere defineret, hvilke kunstformer der er tale om i forbindelse med “kunstneriske fænomener”, men det er underforstået, at der ikke kun er tale om fysiske genstande, men snarere om flygtige forekomster, som kræver en anden form for arkivisk praksis. Det er dette behov, som tidligere beskrevet, giver New Media Forum anledning til at diskutere og gentænke forholdet mellem værk og dokumentation (se afsnittet *Nye kategorier*).

Som eksempel på en kunstinstitution, der bevidst har arbejdet med dokumentation af flygtige kunstformer, kan nævnes Museet for Samtidskunst. Museet har siden sin etablering i 1991 defineret sin institutionelle position inden for sikring og bevaring af flygtige kunstformer. Karakteren af museets samling har affødt artikuleringen af en række gnidningsflader mellem det etablerede, en traditionel værk-, kategoriserings- og registreringsforståelse, og de erfaringer og behovsbeskrivelser, der er blevet udledt af arbejdet med flygtige værktyper.

Museets værksamling³² er begrænset, idet museet har bekendt sig til at være et museum for den levende kunst. I museets visionsstrategi fra 2012 fremgår det i formålsparagraffen, at museet “gennem sit arbejde [vil] dokumentere og formidle såvel processen som værket, og i relevant omfang være ‘erindrende’, dvs. værksamlende” (Olsen, 2012, s. 2). Dette betyder, at museets egentlige fokus ikke er at opbygge en samling, men i stedet at skabe “rum for og dokumentere” udviklingen inden for sit satsningsområde, som i samme visionsstrategi opdateret formuleres som “den performative kunst”. Museet har dog en

³²Museets værksregistrering foretages i Regin og er derfor underlagt de strukturer og rutiner, som systemet opererer med. Museet overgik til at bruge Regin i 2010 og udfasede dermed det tidligere registreringssystem. Ved overgangen, som hovedsagelig berørte museets værkregistrering (arkivet forblev i en selvstændig database), tilpassedes eksisterende oplysninger og felter med Regins, og der blev udarbejdet et addendum (Kullberg, 2010) til Kulturstyrelsens officielle registreringsvejledning, hvor samlingssæregne praksisser (for eksempel angivelse af tidlige forhold i værkerne) blev formuleret.

mindre, men repræsentativ samling, der tæller værker inden for kategorier som lyd-, medie- og videokunst, installationer, grafiske arbejder, performance.

Selvom museets værksamling er beskeden har museets arkiv en anderledes omfangsrig karakter og består af et mediearkiv (lyd, video, foto, data), et dokumentationsarkiv (dokumentationsobjekter, papir, filer) og et bibliotek. Indholdet i disse arkiver spænder vidt. Her kan man finde egendokumentation, indsamlede repræsentative udgivelser, kunstnerarkiver og begivenhedsdokumentationer - og også komponenter fra temporære værker. Museet for Samtidskunsts arkiv er med andre ord en mangeartet samling. Derfor har det også være naturligt for museet at engagere sig og dykke ned i de potentialer og de problemstillinger, der knytter sig til materialet.

Museet har tidligt udtrykt interesse og bekymring for de flygtige og temporære kunstformers position i det danske kulturarvslandskab. I 1992 indgik museet et samarbejde med Louisiana og Statens Museum for Kunst om sikringen af immaterielle kunstformer og stiftede Center for VideoDokumentation (CVD). Idet videodokumentarist Svend Thomsen allerede siden midt 1980'erne med Trekanten Video Formidling, OFF-OFF havde dokumenteret den eksperimenterende kunstscene og lavet interviews med en lang række aktører på området, indgik Thomsens voksende og bevaringstruede arkiv som et omdrejningspunkt for CVD (Bech og Møller, 2001). Hos CVD står det klart, at dokumentationen nødvendigvis må tilskrives en langt vigtigere rolle end tidligere, da nyere kunstformer har så flygtig en karakter, at dokumentationen ofte står som en ensom barriere mellem et værks bestandighed og dets forglemmelse. Da CVD i 2002 i branchebladet Danske Museer fremlægger bevæggrundene og ambitionerne for en fællesmuseal indsats for at bevare dele af den immaterielle kunstarv gennem opbygning af et nationalt arkiv for videodokumentation, beskrives indsatsen som yderst presserende og i 11. time, idet "[u]nikt kunsthistorisk dokumentationsmateriale går til grunde, mens vi venter" (Bech og Møller, 2001, s. 20).³³

Museets for Samtidskunsts interesse i arkivmaterialets og dokumentationens rolle som værksubstitut har, foruden en aktiv involveringen i allerede nævnte New Media Forum, inden for de seneste år blandt andet affødt projektet Media Art Platform (MAP) med henblik på at genaktivere museets arkivmateriale og herigennem at skabe en åben kuratorisk platform for tværdisciplinære udvekslinger (Søndergaard, 2009). MAP indarbejdede en

³³En lignende indsats er i disse år etableret i Norge, som længe har savnet en institutionel forankring for videokunsten. Her etableres i 2012 pilotprojektet Videokunstarkivet, som skal kortlægge og arkivere den norske videokunst. I udredning *Å bevare det flygtige: En utredning om et nasjonalt arkiv for videokunst* fra 2007 kan man læse, at forfatningen af især den tidlige videokunst er ringe, og at store dele af den tidlige videokunst i Norge er ved at gå i opløsning eller ganske enkelt ikke er tilgængelig (M. B. Simonsen, 2007, s. 15-16).

række kunstneriske projekter. Mest bemærkelsesværdige er i denne sammenhæng Carl Emil Carlsens *Metasyn* (2008) og Mogens Jacobsens *Hørbar*. (2006). Begge værker skabte interaktionsflader til filer og dokumenter fra museets arkiv. Ved *Metasyn* kunne man med en wii-controller navigere visuelt i både lyd- og videoarkivet, mens *Hørbar* i et barlignende interiør gav anledning til at lytte til eksempler fra museets lydarkiv fremfundet ved sammenstilling af kvalitative eller specifikke værdier gennem en fysisk interaktion med flasker og barens bordflade.

Regin

Efter revisionen af den danske museumslov i 1982 blev det besluttet at oprette to fællesregistre for de danske museers samlingsinformation. Information om de kulturhistoriske samlinger skulle indberettes til Det Kulturhistoriske Centralregister (DKC), mens information om de kunsthistoriske værker fik Kunstindeks Danmark som deres fællesregister. I 1980'erne blev der også udviklet en fælles dansk dokumentationsstandard (DMDS), samtidig med at registreringssystemet Dansk Museums Index så dagens lys. DMDS dækker hele museumsområdet, og centralt for kunstmuseerne er værk-objektet, som beskrives gennem et sæt nære egenskaber, der forholder sig til værket som genstand. Værk-objektet refererer på den måde specifikt til en genstand, som besidder egenskaber, som for eksempel højde, materialetyper og kategorier. Knyttet relationelt til værket kan være andre dataobjekttyper, som for eksempel kunstner eller opbevaringsdata. Denne type genstandscentreret registreringspraksis har, som nævnt andetsteds, den ulempe, at den kommer til kort med hensyn til at kunne beskrive ikke-genstandsbårne emner. Baggrunden synes at være, at det fra et kulturarvsperspektiv ikke har været relevant at kunne registrere emner i værksamlinger, emner, som ikke fysisk manifesterer sig i samlingerne³⁴. Imidlertid er der i takt med et øget fokus på den immaterielle kulturarv - og dermed også på de mere abstrakte lag inden for kulturarven - opstået et større fokus på kontekstualiseringen af genstanden i samlingen. Her er dog stadig tale om genstande i samlingen, og selvom vi måske ikke i så vid udstrækning som tidligere forventer, at materialiteten er garant for en form for sandhed, vil proceduren stadig lægge vægt på genstandens materielle beskaffenhed – om ikke for andet, så for de data-sammenlignelige kvaliteter, der ligger som fundamentet i en stringent registrering.

Imod slutningen af 1990'erne blev det nuværende system Regin udviklet. Selvom

³⁴Hvor værkregistreringen har haft sit klare fokus på kunstværker, har der i arkiverne været plads til at registrere utraditionelle og immaterielle kunstformer, som helt eller delvist beskrives gennem dokumentation.

Regin er et registreringssystem fungerer det også som en brugergrænseflade for en fælles database for alle museer.³⁵ Regin er opdelt i Regin Kulturhistorie og Regin Kunst med hver deres registreringsinterface og bagvedliggende systematik. De kunsthistoriske og de kulturhistoriske museer har adgang til begge versioner og kan i princippet vælge frit mellem dem. Dette har som konsekvens, at der i Regin Kulturhistorie kan findes registreringer af kunstværker som malerier og skulpturer, og omvendt, at der i Regin Kunst, vil kunne findes kulturhistoriske genstande, som for eksempel møbler og designobjekter.

I de kulturhistoriske samlinger vil der altså ofte indgå malerier og andre kunstværker, men her anbefales, at de kulturhistoriske museer undlader at benytte Regin Kunst, som er beregnet til de kunsthistoriske museer. Af den opdaterede vejledning til registrering på de kulturhistoriske museer fremgår således, at det kun i særlige, sjældne tilfælde (i registreringsvejledningen til Regin Kulturhistorie nævnes den danske guldaldermaler C.W. Eckersberg, som eksempel på en undtagelse) vil være nødvendigt at registrere indkomne kunstværker uden for det kulturhistoriske miljø og foretage registreringen i Regin Kunst. Dette fordi kunstværkerne i en kulturhistorisk kontekst i altovervejende grad "dokumenterer et stykke kulturhistorie, for eksempel en bestemt type boligindretning eller et interiør, eller at værkerne er gode kilder til belysning af det emne, de afbilder, for eksempel skibsportrætter" (Wohlfahrt, Ertmann-Christensen og Brøgger, 2012, s. 58). Er der således tale om et maleri, af for eksempel Eckersberg anbefales, at registreringen af værket foretages i begge systemer.

Fremgangsmåden betyder ikke, at den kulturhistoriske registrering ikke anerkender kunstværkernes status som værker, men snarere, at det i mange tilfælde ikke har betydning for registreringen. I informationsbladet kan man således læse:

Kulturhistoriske museer arbejder ikke eksplicit med begrebet "kunst". Her registreres efter "Den grønne registrant" på "blå kort", og billedkunsten indgår i overordnede grupper som: "J.2 u skilderier" (de todimensionale) og "J.2 v pyntegenstande" (de tredimensionale). Indeks over de repræsenterede kunstnere udføres separat som hjælpe-kartotek (Fabritius, 1982, s. 5).

Her henvises til kategoriseringsprincipperne beskrevet i *Saglig registrant for kulturhistoriske museer*, også kaldet "Den grønne registrant", hvori kunstværkerne er at finde under hovedgruppen J for inventar (Jespersen, 1985). Grupperingen tilskriver ikke genstandene

³⁵I Regin indtastes registreringsdata, og de kan herfra indberettes direkte til den nationale fællesregistrant for kunstmuseer, Kunstindeks Danmark (KID) (Kulturstyrelsen, n.d.[a]), og tilsvarende for de kulturhistoriske museer, hvor information i Det Kulturhistoriske Centralregistre præsenteres i Museernes Samlinger (MUSSAM) (Kulturstyrelsen, n.d.[b]).

nogen særlig kunstværdi, men sidestiller skilderier og pyntegenstande med andre genstande som borde, stole, kopper, tæpper, spilledåser og lignende. (Kullberg, 2015)

Hændelser, aktiviteter, proveniens

Nationalmuseet har udviklet deres egen registreringsmanual under navnet GenReg (Nationalmuseet, 2011). Som navnet antyder, er GenReg museets system til genstandsregistrering, og det er blevet udviklet siden midten af 1980'erne. Systemet beskrives som et database-kompleks og rummer over 750.000 genstandsnumre. GenReg er et omfattende system, men det, jeg vil trække frem her, er dets brug af hændelser til at beskrive genstandenes "liv". Hændelserne er opdelt i fem kategorier: fremstilling, brug, indsamling, udgravning og fund. I GenReg knyttes beskrivelsen af genstanden til mindst én hændelse, som markeres med et tidspunkt. Flere hændelser kan knyttes til samme genstand. Nationalmuseet bruger også hændelser som det eller de faglige argumenter, der ligger til grund for accessionen. Til en hændelse knyttes foruden tidspunktet også oplysninger om sted, og hvilke aktører der er involveret i den. Hændelsestyperne har sine ækvivalenter i CIDOC CRM og er på den måde standardiseret internationalt. Anvendelsen af "hændelser" er ikke en udviklet del af Regin (hverken i den kulturhistoriske eller kunsthistoriske), men de er indført i Kulturstyrelsens fremtidige registreringssystem SARA under betegnelsen "aktivitet".

Om SARA foreligger der publiceret materiale, som er relevant at inddrage. Det drejer sig blandt andet om en begrebsmodel, som kommer til at ligge til grund for systemet, og som samtidig er et skridt på vejen til at udvikle en ny dansk museumsdokumentationsstandard som afløser for nuværende version af DMDS. Begrebsmodellen samler erfaringer og metoder fra museer i Danmark og har samtidig qua behovet for dataudveksling på tværs af landeskel (blandt andet via portalen Europeana) også kigget på internationale standarder³⁶, som Spektrum og CIDOC CRM (se H. J. Hansen og Ertmann-Christensen, 2014). Med SARA gøres der op med Regins opdeling i kunst og kulturhistorie. I stedet tænkes et fælles museumssystem, der kan dække hele museumsområdet.

Fra begrebsmodellens første version (Meyer, 2014) er det værd at fremhæve modellens inddragen af begrebet "aktivitet". Aktivitet er interessant, idet begrebet på en struktureret måde formår at holde styr på samlingsobjekternes bevægelighed. Tilkendegivelse af interessen for et samlingsobjekts hændelseshistorie er på det kulturhistoriske område ikke uprøvet i

³⁶På trods af at biblioteksstandarden Functional Requirements for Bibliographic Records' (FRBR) koncept er blevet anvendt som grundlag og inspiration for flere dokumentationsmodeller (se senere i dette kapitel), særligt inden for samtidskunst og performative kunstarter, har Kulturstyrelsen valgt ikke at lade SARA referere til den konceptuelle model (se Meyer, 2014).

dansk registreringshistorisk kontekst. Nationalmuseets GenReg har, som det også nævnes i begrebsmodellen, benyttet sig af begrebet "hændelse", som i praksis har samme funktion. Anderledes ser det ud på det kunsthistoriske område. Her har man i stedet benyttet sig af en proveniensbeskrivelse.

Proveniensen beskrives i dag i Regin Kunst i et tekstfelt, og selv om der findes anbefalinger og retningslinjer for, hvordan proveniensen formuleres, er der grundlæggende ikke nogen fastlagt struktur for formuleringer. Inden for kunstregistreringen bruges proveniens som en måde at beskrive værkets ejerforhold fra dets skabelse til dets nuværende position. En særlig spektakulær proveniens kan tilføje værket værdi, men først og fremmest har proveniensen en forskningsmæssig og historisk relevans, der sikrer værkets autenticitet. Efter museet har erhvervet værket, fokuserer aktivitetsbeskrivelserne på andre områder, som for eksempel på en stedsregistrant, men også nedskrevne oplysninger om konserveringsforhold, udstilling, udlån etc. har karakter af aktivitetsregistreringer. Begrebsmodellen for SARA strukturerer dette forhold i en opdeling af aktivitetsbegrebet i to underkategorier: "proveni-ens" og "administrative procedurer", hvor de administrative procedurer er de aktiviteter, som vedrører samlingsobjektet, efter at det er blevet museumsobjekt, mens proveniens altså beskriver de præ-museale ejerforhold.

Det er imidlertid værd at bemærke, at hverken redegørelserne for "hændelser", "aktiviteter", "proveni-ens" eller "administrative procedurer", som i princippet udgør den kommende og tidligere mulighed for at beskrive stadier i et samlingsobjekts liv, er udformet til at kunne foretage dokumentation af deciderede begivenheds-centriske kulturforekomster. Dette har, ville et logisk ræsonnement være, at gøre med, at begrebsmodellen forholder sig til den faste og den flytbare kulturarv og for så vidt ikke er udformet med den immaterielle kulturarv for øje - altså både med den, som defineres af UNESCO, og med den levende kulturarv i bredere perspektiv, som også indeholder levende forekomster fra billedkunstområdet. Så selvom den begrebsmodel, som bliver udformet nu som en del af SARA, i højere grad end tidligere har struktureret mulighederne for at indskrive en tidlig dimension til samlingsobjekterne, er egentlige kulturelle begivenheder eller anden immateriel kulturarv uden for begrebsmodellens sigte. Dermed ikke sagt, at modellen kan erklæres uegnet til det dette formål.

Anvendelsen af aktiviteter knyttet til samlingsobjekterne har altså det overordnede formål at beskrive et samlingsobjekts kronologiske forløb. Vi kan med henvisning til Arjun Appadurais termer tale om, at begrebsmodellen med aktivitetsbegrebet søger at beskrive samlingsobjekternes "karriere" eller "livshistorie" (Appadurai, 1986, s. 41), mens der samtidig

bibeholdes fokus på objekternes egenegenskaber. At beskrive genstandene og værkernes livsbane gennem hændelser, aktiviteter eller proveniens lægger ligesom den funktionelle registrering, som jeg ser nærmere på i det følgende, vægt på værkernes sociale forhold, men hvor de funktionelle kategorier først og fremmest definerer genstandenes forankring i et funktionssystem, har hændelser, aktiviteter og proveniens i højere grad for øje at inddrage tiden som et væsentligt parameter for kulturarven.

Social registrering

Den Grønne Registrant er kaldenavnet for registreringsvejledningen *Saglig registrant - for kulturhistoriske museer*. Registranten blev udviklet af daværende museumsinspektør Svend Jespersen for Dansk Folkemuseum i 1940 og har siden da undergået to større revisioner - først i 1954 og siden i 1985. Den seneste revision havde primært til formål at gøre vejledningen mere tidssvarende. Fundamentet for registreringen var Jespersens arbejde på Dansk Folkemuseum. Dansk Folkemuseum blev grundlagt i 1879 af kreativ direktør i Tivoli Bernhard Olsen og åbnede i 1885. Registranten opdateres dog løbende, idet der stadig i et tilgængeligt regneark på Kulturstyrelsens hjemmeside tilføjes grupper i relevant omfang.

Dansk Folkemuseum, som i dag er en del af Ny Tids Samling på Nationalmuseet, var indtil 1920 et selvejende museum med fokus på dansk bondekultur. Museet, som også inkluderede Bygningmuseet (nu Frilandsmuseet), holdt til huse i Panoptikonbygningen ved Hovedbanegården i København (Nationalmuseet, n.d.). Registranten er således blev udformet efter inddragelsen af Dansk Folkemuseum under Nationalmuseet. Med opdateringen i 1985 blev registranten systematiseret, og der indførtes undergrupperinger, som kunne gøre den anvendelig på nyere tid og samtid. Men nok så væsentligt kunne den mere systematiske udformning gøre registranten brugbar i forhold til "en kommende EDB-centralregistrering af kulturhistoriske samlinger" (Jespersen, 1985, s. 3).

Den saglige registrant arbejder med (mindst) to selvstændige, åbenlyse problemstillinger: ønsket om (1) en funktions-orienteret grupperingsmetode og derigennem (2) opretholdelsen af en objektiv saglig gruppering. Når det (stadig) er interessant at inddrage den saglige registrants principper i denne diskussion af metoder til registrering af flygtige kunstformer, er det på grund af perspektiverne i den funktionelle gruppering. Den funktionelle gruppering er interessant, fordi den ikke hævder, at det registreredes tekniske eller materielle forhold har særlig betydning for dokumentationen, men at det derimod er den særlige sammenhæng - eller funktion - det indgår i, som er bærende for korrekt saglig registrering.

Jespersens inspiration til registranten er hentet fra ordforskningen og trækker på filolog Peter Skautrups arbejde med de såkaldte “tingsord”, behandlet i ordforrådet i en dansk dialekt *Et Hardsysselsmål* (1927). Jespersen beskriver gennem referencen til ordenes verden en særlig del af sprogforskningen, hvis formål, i modsætning til lingvistikken, er at beskæftige sig med sprogets forankring og virkning i dets samfundsmæssige og kulturelle kontekst. Det er en sprogforskning, som Jespersen problemfrit paralleliserer til genstandenes område - til sit felt, den kulturhistoriske registrering. For når der tales om genstandene, har ordet, som her sammenlignes med tingen, en formålsdrevet funktion og er slet og ret ikke vigtigt i sig selv, men indtræder som et middel til at forstå det, der tales om.

Årsagen til, at man ikke blot i ordforskningen, men også i den saglige forskning, anser det for nødvendigt at anvende en sådan indefra set naturlig opdelingsmåde, ligger i det forhold, at som de konkrete ord for den talende kun er et middel, han gør brug af for at betegne de forskellige genstande, således er på samme måde en genstand ikke i sig selv for brugeren noget formål, men et middel, han kan gøre brug af. Det er således ikke ordet selv, men dets betydning, det det betegner, som er det væsentlige, og det er ikke genstanden selv, men den brug der gøres af den, som er det væsentlige. (Jespersen, 1985, s. 71)

Som nævnt tidligere er succeskriteriet for en god registrering ifølge den Grønne Registrants principper at undgå enhver form for subjektivisme. Metoden er sammenlignelig med den del af sprogvidenskaben, som hviler på realismens principper, og som, i modsætning til for eksempel den kognitive lingvistik, ikke inddrager oplevelsesverdenen som en aktiv del af udviklingen af sprogsystemerne. På den måde er hans praksis, som den er beskrevet, ikke i harmoni med en moderne tingsforståelse (se Damsholt, Mordhorst og D. G. Simonsen, 2009). Kartoteket, der følger Den Grønne Registrants principper, har til formål, ikke bare nu, men også i fremtiden, at informationen “kan forblive en objektiv genpart, af selve det rå materiale, genstandssamlingerne” (Jespersen, 1985, s. 72), og på den måde inddæmme “for den individuelle subjektivitet, der rummer faren for vilkårlighed” (Jespersen, 1985, s. 72), som ifølge Jespersen en hvilken som helst anden kategorisering ville åbne for. I dette siges der, at objektiviteten er gyldig til alle tider, og at kartoteket og genstandene har et særligt forhold til hinanden. Kartoteket er genparten (kopien, afskriften) af det rå materiale.

Den danske tradition for katalogisering af kunstværker har ikke på samme måde som den kulturhistoriske fundet en central reference, der går i dybden på de registreringspraktiske overvejelser, som Den Grønne Registrant gør på det kulturhistoriske område. Inden for den kunsthistoriske registreringstradition er der ikke en registreringsforhistorie, der frembringer lignende konklusioner. Her har man i modsætning til forskrifterne i Den

Grønne Registrant netop fokuseret på en stilistisk kategoriseringsmetode, der søger at kategorisere kunstværkerne i værktyper ud fra deres materialer og mediemæssige forhold, hvilket resulterer i kategorier, som for eksempel maleri, skulptur, litografi. Blandt de p.t. lidt over 200 tilgængelige værktyper er der imidlertid en række typer, som beskriver koncepter, karaktertræk, funktioner og egenskaber ved værket – såsom performance, happening eller installation. Værktyperne blander således forskellige grupperingsmetodiske principper og bærer i det hele taget præg af at være akkumuleret over tid. Den lange uegale liste er netop, trækker man Jespersens argumentation ind, et udtryk for en “sprængning af rammerne” for det grundlag, der er lagt for registreringen, og også et udtryk for den udvikling (og det skred), der er sket i opfattelsen af kategorisering.

Når vi taler om den brug, der gøres af objektet i henhold til Den Grønne Registrants principper, taler vi med enkelte undtagelser, som for eksempel kategori O (Genstande til personlig brug), ofte om konkrete, tilbagevendende begivenhedstyper som overordnet ramme for registreringen. Registrantens opbygning opererer altså med i hvert tilfælde to typer af overordnede kategorier, som behændigt kan sorteres ud fra partonomiske (eller mereologiske) principper med udgangspunkt i henholdsvis genstands- og begivenhedsstrukturer. Som eksempel på genstandsstrukturer har vi E1 (Gader, veje og broer), hvorunder stier, spange, vadesteder, gadelygter, gadeskilte etc. rubriceres, og der synes at være en klar forståelse af, hvilke genstande eller områder, der udgør gader, veje eller broer. En anden kategori K2c (Brygning) peger i stedet på en serie af handlinger, der er del af den overordnede bryggeprocess, altså en begivenhedsstruktur. Her er eksemplerne maltgøring, ølbrygning, mjød-, most-, og vinfremstilling og hjemmebrænding. Der ligger således her en logisk funderet antagelse af, at der er analogier mellem de kategoriseringsprincipper, der benyttes på begivenheder og genstande. Men selvom der er denne overliggende parallelisering mellem genstande og begivenheder i Jespersens principper, er formålet dog stadig at definere en metode til at systematisere musealt indtag af konkrete fysiske genstande. Genstandenes funktionsbestemte kategorisering henviser således både til et partonomisk kategoriseringsprincip og til den begivenhedsteoretiske antagelse, at en begivenhed ikke står alene, men udgøres af en eller flere genstandes indbyrdes dynamiske relationer. Det er i den henseende svært at forestille sig genstande, som ikke på en eller anden måde indgår i en aktivitet, ligesom en aktivitet uden genstande som aktører også er svært at tænke sig.

Registranten har, som nævnt det bærende princip at være en funktionsregistrant og ikke en art/type-registrant. Dette giver, i henhold til den officielle vejledning for registrering i Regin for de kulturhistoriske museer, en begrænset anvendelighed i de tilfælde, hvor der

ønskes en “entydig klassifikation af ens genstandsmateriale, således at man kan opstille et manuelt lineært kartotek efter den” (Wohlfahrt, Ertmann-Christensen og Brøgger, 2012, s. 78–79) (i bilag af Torben Witt med revideringer af E. Wohlfahrt). Den saglige registrants funktion har endvidere en stærk stedslig forankring, idet der til en funktion altid knyttes beskrivelse af stedet for fremstilling eller brug. Det, der kan fremlægges som et reelt kritikpunkt mod den Grønne Registrant, er også et kritikpunkt, der med omvendt fortegn vil kunne rettes mod kunstregistreringen - og det er, at den har videreført et genstandsfokus, der ganske afgjort har betragtet kunstværket uden for tid og rum. Vi har altså på den ene side en stærk tid-rum forankret kulturhistorisk registrering - og på den anden side har vi en kunstregistrering, der traditionen tro er struktureret med øje for, at kunstværket i sig selv betragtes som den primære kilde til betydningsdannelsen.³⁷

En anden problematik, som knytter sig til den den Grønne Registrant, kan findes i et anderledes praktisk forhold. I 1968, længe før museumsregistreringen blev digital, pointerer Kaj Rex Andersen, at et registreringssystem, som bygger på genstandenes sociale funktion, har relevans, fordi det kan findele informationerne, men at det i praksis er tungtarbejdende. Sagsregistreringen havde på det tidspunkt, hvor den blev til og beskrevet, altså et datateknisk overtag i forhold til den sociale registrering, idet den på daværende tidspunkt var overvældende kompliceret at håndtere analogt. Dette kompleksitetsniveau og muligheden for at beskrive tingene i mange dimensioner indebar ganske vist, at informationen havde tilstrækkelig anvendelighed, men også at det store antal henvisninger, som den benyttede sig af, øgede risikoen for fejlregistreringer (Andersen, 1968, s. 50).

Den sociale registrant har givetvis været tungtarbejdende og svær at finde rundt i i et analogt arkiv, men det er ikke utænkeligt, at de ulemper, som beskrives i forhold til denne form for registrering, kan opvejes i dag af samtidens digitale registreringssystemer. Men når den er interessant i denne afhandlings sammenhæng er det fordi, dens sociale dimension og påpegning af genstandenes funktionelle relationer vækker genklang i dag. Den sociale løbebane, som jeg beskriver her som kernen i den funktionelle registrering, er netop det, der søges implementeret med fusioneringen af museumssagen fra Regin Kulturhistorie og hændelserne i GenReg til “accessionsaktiviteter” i SARA. Herigennem tilskrives brugen af de registrerede ting, ligesom vi ser det i GenRegs hændelsesbegreb, som garantien for museumsobjektets kulturhistoriske relevans.

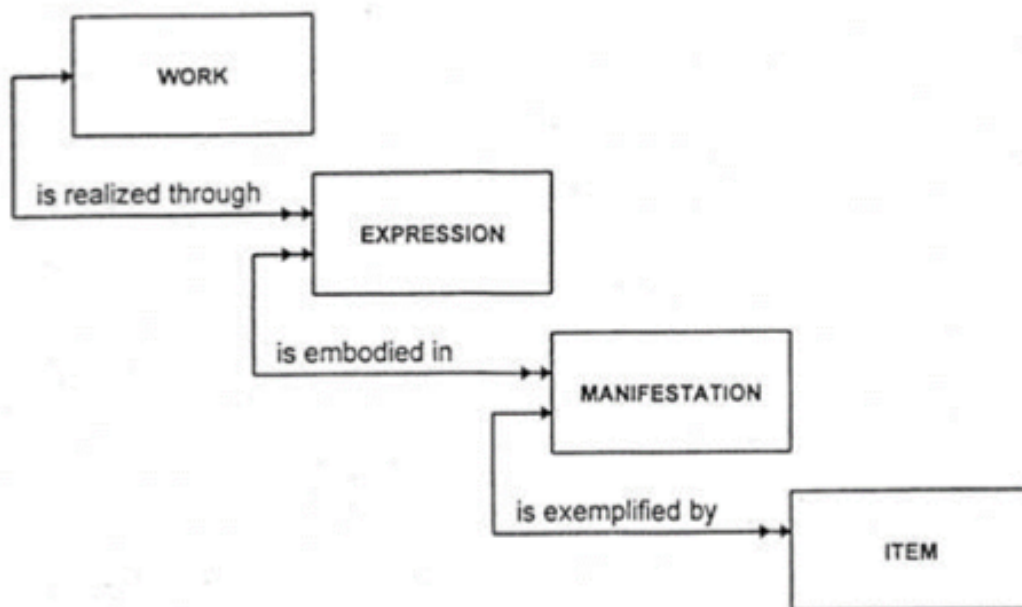
³⁷ Det autentiske, som også har stor relevans, bekræftes i kunstmuseal registrering primært ved at kunne føre værket tilbage til kunstnerens hånd. Dette beskrives i værkets proveniens eller ved påvisning af signatur eller anden form for ægthedsbevis. Se iøvrigt afsnittet *Hændelser, aktiviteter, proveniens* i nærværende kapitel.

Udsyn: Begivenhedscentrisk registrering

Som ovenstående illustrerer, er der på tværs af kunst- og kulturhistoriske systemer, koncepter og praksisser flere muligheder for at beskrive tidslige forhold og aktiviteter ind i informationssystemerne. Jeg vil nu søge ud over den danske museale registreringspraksis og fremhæve eksempler på konceptuelle modeller, der først og fremmest udmærker sig ved at have specifikt fokus på begivenheder og manifestationer.

På trods af sit afsæt i biblioteksverden har Functional Requirements of Bibliographic Records (FRBR) vundet terræn uden for bibliotekerne og vakt interesse inden for samtidskunsten. FRBR blev præsenteret af International Federation of Library Associations (IFLA) i en rapport fra 1998 og er senest opdateret i 2009 (IFLA, 2009). Hensigten med FRBR er at optimere søgning og fremhentning af information i forhold til gængse og etablerede biblioteksstandarder. Kort skitseret opererer modellen med et abstrakt værkbegreb, som en beholder-metafor for den enkelte bogoptegnelse. FRBR bygger på fire aksiomer: værk, repræsentation, manifestation og eksemplar (se figur 5). Under værket, som således også kan være en konceptuel ramme, knyttes forskellige udtryksvarianter eller repræsentationer, som igen konkretiseres i specifikke manifestationer. Med eksempler henvises til en fysisk udgave af manifestationen. Så i stedet for at have en optegnelse per manifestation eller per enhed, oprettes én optegnelse for den samlede konceptuelle ramme, hvorunder forskellige og eventuelle versioner indlejres. Modellen er interessant som et alternativ (eller supplement) til den aktuelle museumsregistreringsmodel, idet den fokuserer på værkets immaterielle eller intellektuelle karaktertræk og tilbyder en differentieret beskrivelse af forholdet mellem værkets konceptuelle fundament og dets potentielle fremtrædelsesformer.

Modellen formår også at redegøre for et værks variationer og forskellige udtryksformer, idet den tager højde for, at samme værk kan udtrykkes eller manifestere sig i mange forskellige versioner, men typisk stadig på trods af væsentlige fremstillingsmæssige forskelle kan betragtes som samme værk. Værkkategorien beskriver i sin enkelthed den konceptuelle ramme. Det er et abstrakt begreb, som i databasen blot beskrives med en titel. Værket er i forhold til de øvrige primære entiteter det hierarkiske højdepunkt, men i modsætning til for eksempel Regins værkbetegnelse, er den ikke en fysisk genstand. Værket har ingen egentlige egenskaber (værket er dog skabt af nogen eller noget) og kan for så vidt både henvise til konkrete genstande og begivenheder. Karakteren af værket defineres først gennem tilknytninger af repræsentationer, manifestationer og eksemplarer. I og med at FRBR har til formål at beskrive en mere effektiv måde at søge information på, og på den måde har et



Figur 5: Group 1 Entities and Primary Relationship (IFLA, 2009, s. 14)

klart brugerperspektiv, er det bærende princip ikke så meget at følge regler og formater, men at definere et særligt forhold mellem relaterede elementer, som korresponderer og giver mening i vores aktuelle kultur (Boeuf, 2013).

Dette er kernen i FRBR, og det er med til at forklare, hvorfor den er blevet så populær som konceptuel model for nyere utraditionelle kunstformer, som ligger uden for det bibliografiske sigte, som den oprindeligt er lavet til at have for øje. Måske netop på grund af FRBR's ambition om at differentiere mellem værket og genstanden, synes den altså at være attraktiv som model for de mere konceptuelle og samtidige dele af kunstverdenen.

Fra musikken og mediekunstens verden er det stockholmske elektroakustiske musikstudie og arkiv Elektronmusikstudion³⁸ (EMS) et godt eksempel på, hvordan FRBR kan bruges til at beskrive, hvordan variationer af samme værk kan beskrives i deres arkivdatabase.

³⁸Min beskrivelse af EMS udspringer af et ophold som gæsteforsker ved arkivet i maj og juni/juli 2012, hvor jeg foruden EMS blandt andet besøgte Filmform (arkiv for kunstfilm og eksperimenterende video) og Fylkingen (forening for ny musik og mediekunst). Sanne Krogh Groth (Groth, 2010) har skrevet en omfattende og detaljeret ph.d.-afhandling om EMS, hvor institutionens historiske fundament udredes (se Bjurman, 2010; Johansson, 2014). Gunnel Pettersson og Måns Wrangé har skrevet en oversigt over videokunstens historie og institutionaliseringen af den i Sverige (Pettersson og Wrangé, 2006). For Fylkingens historie og kartotek se blandt andet *Fylkingen: ny musik & intermediakunst* (Bock m.fl., 1994).

EMS har indarbejdet en variation af FRBR til registreringen af deres båndarkiv. EMS³⁹ blev etableret i 1964 som et centrum for elektroakustisk musik og lydkunst under Sveriges Radio, men er nu en selvstændig del af det svenske Statens Musikverk.⁴⁰ På EMS har man imidlertid lagt FRBRs repræsentation og manifestation sammen, idet man ikke fandt reelt behov for at skelne mellem de to lag i modellen.⁴¹ Hos EMS bliver en indspilning således typisk beskrevet i en hierarkisk struktur, hvor værket manifesterer sig i forskellige versioner (for eksempel en stereoversion og en 8-kanalsversion), der hver i sær forefindes som eksemplarer (CD'er, ADAT, Data-DVD etc.), som igen kan beskrives på fil-niveau.

Det canadiske interdisciplinære bevaringsprojekt, Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage (DOCAM), har ligeledes indarbejdet FRBR i sin dokumentationsmodel. DOCAM, som havde sin opstart i 2005, har udviklet en række nyttige værktøjer, herunder en guide, en omfattende ordbog og ikke mindst en dokumentationsmodel for mediekunst. Ligesom EMS har DOCAM foretaget visse modifikationer, men modellen bliver dog ikke forsimplet som i tilfældet med EMS, men derimod udvidet på det nederste enhedsniveau, hvor der bliver tilføjet et ekstra komponent-niveau.⁴²

For DOCAM har det været nødvendigt at tilføje komponentniveauet for at kunne beskrive og spore de forandringer, der finder sted i værkets indre dele. I tillæg til den hierarkiske værkstruktur, som henter inspiration fra FRBR, indeholder DOCAMs dokumentationsmodel også en beskrivelse af værkets livscyklus. Et værks livscyklus beskrives gennem

³⁹EMS har en samling af over 5.000 enheder af lyd, lydkunst, video, performance og intermediale værker, og det egentlige fokus er lydoptagelser af elektroakustiske produktioner fra deres egne højteknologiske studier. Samlingen er defineret som et arkiv og har en tæt tilknytning og bevaringsaftale med det svenske Kungliga Biblioteket (KB). Aftalen med KB kom i stand i forbindelse med et pilotprojekt under Statens Kulturråds Access-projektet, som havde til formål at digitalisere og tilgængeliggøre EMS' arkiv (se Sjöström, 2010). Med projektmidlerne udviklede EMS en ny database til håndtering af den daglige registrering og til at dække eksportbehovet af filer og metadata til Kungliga Bibliotek og metadata til DISMARC (Europeana). Med det nye registreringssystem besluttede EMS endvidere at indføre en ny datastandard inspireret af IFLA's Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR). Modellen synes at gå godt i spænd med EMS' arkivmateriale, og den er umiddelbart kompatibel med den officielle biblioteksstandard i Sverige, MARC21, som indførtes i 2003 (se Larsson, 2008), hvorfor eksport af data fra EMS' database til KB's registre forløber relativt uproblematisk, selvom ikke alle data eksporteres i denne proces og heller ikke FRBR's særlige skelnen mellem "værk", "udtryk", "manifestation" og "fil".

⁴⁰Musikverket er en nyere konstellation i Sverige. Under Musikverket hører repræsentanter fra alle genrerne inden for ABM: Musikplatformen, Musik- og Teaterbiblioteket, Musik- og Teatermuseum, Svensk Visearkiv, Caprice Records og altså Elektromusikstudion EMS. Musikverket beskriver sit formål som følgende: "Inom kulturarvsverksamheten med samlingar, museum, bibliotek och arkiv pågår dagligen arbetet med att samla in, vårda, bevara och göra tillgängligt men också vetenskapligt bearbeta och aktivt dokumentera samtiden för eftervärlden" (Musikverket, n.d.)

⁴¹Erfaret under samtaler med bibliotekar ved EMS, Pär Johansson, maj-juli 2012. Relationen fremgår også af en intern registreringsmanual udformet af Pär Johansson og er desuden bemærket på dennes blog *The EAM librarian* (Johansson, 2010).

⁴²Komponent eller *component*, som det retteligt hedder på engelsk, forklares i DOCAMs ordbog som: "Any physical or logical part of an artwork from which particular characteristics, behaviours or functions can be identified." (DOCAM, n.d.)

fire hovedbegivenheder: skabelse, formidling, forskning og varetægt, som så er yderligere underinddelt. Livscyklus-beskrivelsen og den FRBR-inspirerede hierarkiske beskrivelse af værket er grundstammen i DOCAMs dokumentationsmodel (Depocas, 2013).

Et sidste eksempel, som også er der, hvor inspirationen fra FRBR's konceptuelle model nærmest fremstår ubemærket, har sit genstandsfelt i performancekunsten. Uden at det fremgår eksplicit i Franklin Furnaces dokumentation af deres database, er relationen dog implicit blevet bemærket, idet Franklin Furnaces indførelse af beskrivelse på begivenhedsniveau kan betragtes som "in line with" FRBR (se Dawson, n.d.). Blandt andet på baggrund af dette tillader jeg mig at diskutere Franklin Furnace i relation til FRBR.⁴³

Franklin Furnace Archive, Inc. (FF) har, siden det blev etableret i 1976, fungeret som platform for avant-garde-kunsten, og i særdeleshed for de flygtige af genren.⁴⁴ Da Franklin Furnace i 1998 besluttede at påbegynde arbejdet med at overføre deres i øvrigt lange liste af arkivoptegnelser til en ny databasestruktur, besluttede de, at dokumentationen af deres aktiviteter også konceptuelt skulle centreres om de begivenheder, der er deres faglige fokusområde. Det at betragte de avant-garde-værker, som indgår i Franklin Furnaces arkiv, som begivenheder er kunsthistorisk set ikke bemærkelsesværdigt - bemærkelsesværdigt er det derimod at lade samlingen eller i dette tilfælde arkivet reflektere dette forhold.

Franklin Furnaces praksis er grundlæggende veldokumenteret. Dels som en del af institutionens systematiske egendokumentation, dels på arkivfronten, især på grund af deres deltagelse i projektfællesskabet og konsortiet Forging the Future⁴⁵. Forging the Futures videreudvikling af næsten to årtiers forskning i dokumentation, bevaring og indsamling af variable kunstformer har resulteret i en samling af katalogiseringsværktøjer, notationssystemer og vokabularier. Franklin Furnace trækker altså også på et bredere felt af praktisk forskning i arkivering af nyere utraditionelle kunstformer. Franklin Furnace har desuden

⁴³Min viden om bevæggrund og fremgangsmåde for arkiveringen på Franklin Furnace Archive har jeg blandt andet fra et besøg på arkivet i maj 2013 i Brooklyn, New York. Her talte jeg med arkivets leder og stifter Martha Wilson og seniorarkivar Michael Katchen.

⁴⁴"Franklin Furnace's mission is to present, preserve, interpret, proselytize and advocate on behalf of avant-garde art, especially forms that may be vulnerable due to institutional neglect, their ephemeral nature, or politically unpopular content." (Franklin Furnace Archive, n.d.)

⁴⁵Samarbejdspartnerne i Forging the Future tæller Still Water ved University of Maine, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAM/PFA), Rhizome, Franklin Furnace, Witney Museum og New Langdon Arts (nu nedlagt). Alliancen har udviklet en række værktøjer, herunder FFDB (Franklin Furnace Database), MANS (Media Art Notation System), DAMD (Digital Assets Management Database) og VMQ (Variable Media Questionnaire). Sidstnævnte bygger endvidere på et tidligere forskningsprojekt, Variable Media Network, som ud over flere af de allerede nævnte partnere i Forging the Future også inkluderer Guggenheim Museum i New York, Walker Art Center i Minneapolis, Performance Art Festival + Archive i Cleveland og Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology i Montreal. Variable Media Network var koordineret af Jon Ippolito (Still Water) og Alain Depocas (Daniel Langlois Foundation) (se Forging the Future, n.d.[a]; Variable Media Network, n.d.).

haft en aktiv rolle i et andet samarbejdsprojekt: Archiving the Avant Garde⁴⁶, hvis partnere tæller flere af de samme som i Forging the Future, men hvis formål var at udvikle måder at katalogisere og bevare samlinger af avantgardistiske kunstformer. Franklin Furnaces involvering i bevarings- og dokumentationsprojekter, som tager deres udgangspunkt i nye medier og utraditionelle kunstformer, understreger, at problemstillingerne, som ganske vist udspringer af udfordringer relateret til især digitale kunstformer, har et bredere sigte. Franklin Furnace har, som det fremgår af deres offentliggjorte grundlagstekst, særligt fokus på avantgardekunsten og har det dedikerede formål at skabe fysisk og virtuelt rum for tidsbaseret visuel kunst, eller som det udfoldet hedder: “Franklin Furnace is dedicated to serving artists by providing both physical and virtual venues for the presentation of time-based visual art, including but not limited to artists’ books and periodicals, installation art, performance art, and unforeseen contemporary avant-garde artforms; and to undertake other activities related to these purposes” (Franklin Furnace Archive, n.d.). Franklin Furnace skaber på den måde en naturlig passage mellem analoge og digitale kunstformer - mellem for eksempel performancekunst og mediekunst - og understøtter argumentationen og det hensigtsmæssige i at trække bevaringsmetodiske og -praktiske forbindelseslinjer mellem dem.

De enkelte analoge eller digitale filer har således primær relevans i relation til den centrale begivenhedspost. Bevæggrunden for dette skal findes i Franklin Furnaces selvforståelse:

This can be related to the fact that Franklin Furnace views its archives not mainly as collections of physical files, but as documentation for its collections of past events. These events are shows (either performances or exhibitions) that are characterized by duration and series of actions as much as they are by textual and/or visual imagery. Indeed, where text or other visuals do occur, they are likely to be found in dynamic sequences that unfold over time, such as the pages in a book, live sounds, and performed actions. Since the events, not their documentation, are seen as the main collection, the database does not so much catalogue the records left behind as it catalogues the events themselves. (Dawson, n.d.)

Franklin Furnace har dog ikke, som det ellers kan være tilfældet, når kunst indgår i kulturhistoriske samlingsmekanismer, til hensigt at demontere begivenhedens særlige værdi som kunstværk. Forskellen er naturligvis, at hvor den kulturhistoriske model lader kunstværket registrere i den kulturhistoriske sagslogik og antage karakter af dokumentation, så er begivenheden i Franklin Furnaces forståelse netop kunstværket, mens de tilknyttede

⁴⁶ (Se BAM/PFA, n.d.).

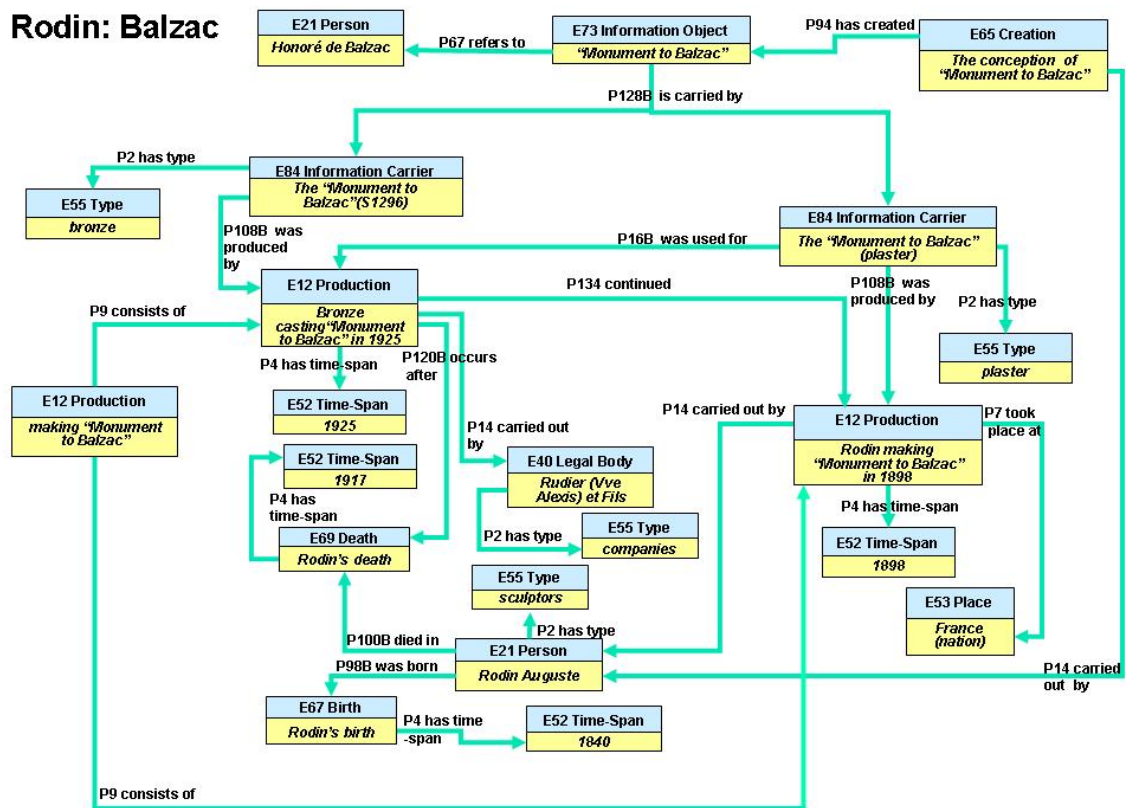
ting betragtes som begivenhedsdokumentation, som ganske vist er afgørende spor af begivenheden, men ikke desto mindre ikke kan stå alene. Det altovervejende nyskabende ved Franklin Furnaces greb er således ikke, at dokumentation knyttes sammen i en relationel struktur, men derimod at katalogiseringen fokuserer på selve begivenheden og ikke på dokumentationen i sig selv. Når et arkiv som Franklin Furnace formår at opbygge en for deres arbejdsområde virksom database, er det et udtryk for en praktisering af et alternativt eller supplerende tankesæt, som lader det flygtiges natur influere direkte på udformningen af de værktøjer, som forventes at kunne registrere den. Arkivet præsenterer endvidere en relevant ontologi, der formår at være et alternativ til en kunsthistorisk registreringsmodel, og trækker på og lader sig tydeligt inspirere af kulturhistorisk og arkivisk praksis.

Møder på tværs

Fokus på begivenheder og kronologiske forhold kan man, som allerede illustreret, finde inden for museernes egne rækker. For dokumentationsstandarden CIDOC CRM (herefter forkortet CRM) er forudsætningen for meningsfuld vidensopsamling at kunne redegøre for betydningsskabende forhold omkring museumsgenstandene. Dette gøres i CRM ved at abstrahere historiske forhold, som tidslige og rumlige møder mellem ting, mennesker og idéer. Disse møder skal helt konkret forstås som begivenheder i tid og rum og opbygges i systemet ved at forbinde levende og døde aktørers indbyrdes interaktioner ved hjælp af semantiske relationer. På den måde dannes et vidensnetværk, der er afgørende for, at vi kan forstå meningen med de historiske vidnesbyrd (Doerr og Kritsotaki, 2006). Med CRM kan man således modellere forskellige stadier eller begivenheder, som kulturobjekterne indgår i. En begivenhed skal her forstås som en specialisering af periodebegrebet og er “[...] a meeting of living or dead items that brings about a change of state at any scale” (Doerr, Plexousakis m.fl., 2004, s. 2). For eksempel kan forskellige indgangsvinkler til Auguste Rodins skulptur *Monument to Balzac* illustreres og modelleres som forskellige begivenheder, der på hver deres vis kaster nyt lys over historificeringen af skulpturen. Dette kan for eksempel være, hvordan skulpturen blev til, fra idé, til gipsmodel til den færdige bronze, eller hvordan bronzeskulpturen blev produceret posthumt ud fra den gipsmodel, man havde til rådighed (se figur 6).

Selvom vi altså her kan tale om et ubestridt begivenhedscentrisk system, synes det alligevel at savne muligheden for at redegøre for levende og stadig udfoldende kunst- og kulturformer. Dette er på grund af CRMs forankring i et klassisk museologisk tankesæt⁴⁷,

⁴⁷Bemærkes blandt andet af Hastik, Steinmetz og Thull (Hastik, Steinmetz og Thull, 2013).



Figur 6: Sammenflettet konceptualisering af de forskellige blik på eller indgangsvinkler til Auguste Rodins *Monument to Balzac* modelleret i CIDOC CRM (gengivet fra CIDOC CRM, n.d.)

hvor opsporingen og indkredsningen af det historiske materiale vægtes frem for at opstille rammer for at beskrive processer og begivenheder med henblik på fremtidige reaktiveringer.

Selvom FRBR på mange måder i sig selv synes velegnet til at beskrive mere detaljerede og komplekse forhold mellem et værks intellektuelle eller kunstneriske lag og dets fysiske manifestationer (temporære såvel som mere permanente), er det måske netop på grund af, at FRBR's model også tager udgangspunkt i vedblivende enheder, at dens anvendelighed trods alt er begrænset som model for de levende kunstarter. Det er blandt andet på baggrund af denne problematik at CIDOC CRM og FRBR kobles og harmoniseres i modellen FRBROo⁴⁸.

Når CRM og FRBR bringes tættere sammen, forbindes også museerne og bibliotekerne. FRBROo udvikles i et samarbejde mellem museernes organisation CIDOC-ICOM og bibliotekernes IFLA og øger dermed udvekslingsmulighederne mellem de to institutionstyper. Udvekslingen har et dagligdagspraktisk sigte, idet mange museer også har massedistribueret materiale, som kalder på biblioteksinventarisering, ligesom flere biblioteker også har unikke objekter i deres beholdning. Men fordi der grundlæggende er formålsmæssige forskelle mellem bibliotekets og museets inventarkatalogisering, har integreringen alligevel ikke været lige for.

For bibliotekerne har katalogiseringen det meget praktiske formål at kunne identificere og fremfinde det ønskede objekt. For museerne derimod fungerer fortegnelserne primært som dokumentation for relevansen af et museumsobjekt, hvor bevæggrundene og bevisførelsen for, hvorfor et givent værk eller kulturel genstand skal bevares til eftertiden, er beskrevet. Biblioteksinventariseringen handler med andre ord om søgning og tilgængeliggørelse, mens museets dokumentation indskrives historisk relevans som parameter og handler dermed om retfærdiggørelse og bevisførelse for denne. Selvom der er funktionelle forskelle, er der også ligheder, der understøtter, hvorfor det kan være formålstjenligt, at museer og biblioteker alligevel tager ved lære af hinanden. Dette ikke mindst da bibliotekerne i stigende grad gør sig biblioteksgenstandenes historiske kontekst bevidst, og at museerne på den anden side fokuserer mere indgående på at dele og aktivere samlingsinformation bredere og ikke mindst ud over institutionens egne rammer (Doerr, Bekiari m.fl., 2008).

Der hvor FRBROo derfor bliver relevant for denne afhandling, er netop i pointeringen

⁴⁸De dobbelte o'er indikerer den objektorienterede tilgang, som CIDOC CRM i forvejen har, og som bliver en forudsætning for harmoniseringen mellem CIDOC CRM og FRBR.

af de performative kunstarters rolle i denne vigtige mediering mellem bibliotek og museum.⁴⁹ De performative kunstarter, fremhæver Doerr, Bekiari & Le Boëuf, er således en i særskilt grad velegnet case i denne integrationsproces, netop fordi de ikke i forvejen har en naturlig institutionel forankring. Der er således ikke, siger forfatterne, opnået bred enighed om, hvilke institutioner, der har ansvaret for indsamling og dokumentation. Som kunstform og som kulturel udtryksform er de levende kunstarter ikke blevet samlet op af én institution, men er derimod ofte opdelt og spredt ud på forskellige typer af institutioner. Artefakter og genstande kan således indgå i museumssamlinger, mens audiovisuel dokumentation kan være en del af et arkiv eller et biblioteks samling. Endelig - når man også inddrager det skrevne materiale og receptionen af værket - spiller biblioteket en stor rolle. Indkredsningen af levende kunstarter må derfor ofte dækkes på tværs af biblioteker, museer og arkiver, og kun sjældent bringer én institution et samlet, dækkende billede af disse fragmenterede værktøyer.⁵⁰ De levende kunstarter har dog ikke patent på et tværgående og sammensat bevaringsformat, men påpeger og understreger med særlig tydelighed relevansen i at skabe et harmoniseringsgrundlag mellem museer og biblioteker. Den åbenlyse gevinst

⁴⁹European Collected Library of Artistic Performances (ECLAP) har også bemærket FRBRoo's relevans for de levende kunstarter. I en i 2012 offentliggjort rapport, hvor forskellige metadatastandarders anvendelighed vægtes i forhold til at beskrive kunstneriske performances, påpeges den positive side af FRBRoo's deskriptive og semantiske elementer, mens den semantiske associations begrænsning til subjekter bemærkes som en mangel (Bellini, Scaturro og Wilcoxon, 2012, s. 8–9).

⁵⁰Sammenkobling af moderne ellers adskilte traditioner leder tanken mod den tidlige museumsforms wunderkammer eller kunstkammer, hvor kunst- og kulturhistoriske og naturvidenskabelige genstande var samlet. Denne sammenligning er ikke uset. Blandt andet har medieforsker Frederich Kittler forudset tilbagekomsten af 1500-tallets encyklopædiske arkivform, wunderkammeret, som fremtidens digitale arkivform. I wunderkammeret skal ikke alene kunstværket, men også dets kontekst præsenteres. Dette udspringer ikke overraskende fra de særlige teknologiske omstændigheder, som omgiver digital kunst. Kittler siger i oplægget *Museums on the Digital Frontier*: "What looms ahead or rather what has to be done is the reprise of the wonder chambers. Johann Valentin Andreä, the founder of the Rosicrucians, once advocated an archive that would include not only artworks, tools, and instruments, but also their technical drawings. Under today's high-tech conditions, we have no choice but to start such an archive or endorse millions of anonymous ways of dying". (Kittler, 1996, s. 78–79). Wunderkammeret opstår, som sagt, i 1500-tallet, og i Danmark får vi i midten af 1600-tallet det første af slagsen, nemlig Frederik III's kunstkammer. I 1654 udvides kunstkammeret med Ole Worms store, internationalt anerkendte samling. Kunstkammeret bliver i 1800-tallet afløst af det moderne specialiserede videnskabsmuseum. En af årsagerne til denne udvikling er et ønske om at åbne det lukkede kongelige kunstkammer for en bredere befolkning. Kunstkammerets altomfavnende og encyklopædiske karakter beskrives gerne som usystematisk og uden grundlæggende idé. Kunstkammeret inventariseres dog ved flere lejligheder, og den meste omfattende, *Museum Regium*, med omfattende beskrivelser og illustrationer, udkom i 1696 og 1710. Som kunsthistoriker Mogens Bencard argumenterer for, har kunstkammerets grundtanke mange ligheder med samtidens museum (Bencard, 1993). Kunstkammeret var, siger Bencard, ikke uspecialiseret, men var derimod "en række specialmuseer anbragt i rum ved siden af hinanden" (Bencard, 1993, s. 13). At kunstkammeret blev opløst, og dets samling dannede grundlaget for mange af de nuværende statslige og fagligt forskellige museer, som Statens Museum for Kunst, Nationalmuseet, Geologisk Museum og Zoologisk Museum, siger meget om mangfoldigheden af indholdet af kunstkammeret. Men kunstkammeret havde så at sige sin tid - praktiske forhold og ændringer i vidensparadigmer førte til dets naturlige opløsning.

er, at information på tværs af institutionerne kan sammenlignes og udveksles, og også at de forskellige dokumentationsontologiers potentialer kan udnyttes på tværs af faglige traditioner (Doerr, Bekiari m.fl., 2008).

Miljø og potentiale

Though there are many ways to document works of art, there are few types of documentation whose specific function is to act as a recipe and aid in the re-creation of those works. In the visual arts, we are much more familiar with documentation after the fact in the form of a photograph of a painting, video of a performance, or retire of an exhibition. These kinds of documentation are akin to recordings rather than scores. They are useful for showing us snapshots of how the work appeared at a fixed moment in history, but they are less useful for providing specific instructions on how to preserve that work for the future. (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 63).

Begrænsningerne ved CIDOC CRM tegner et billede af en dokumentationskultur, der har fokus på den historiografiske eller repræsentationelle beskrivelsesform. Som afsluttende case vil jeg derfor inddrage en praksis, som søger at sammenføje beskrivende og instruerende lag i dokumentationen.

For mediekunst har Richard Rinehart udviklet et dokumentationsværktøj, som foruden af tage højde for historisk dokumentation af de begivenheder, der allerede har fundet sted, har et format, som muliggør, at også uventede og fremtidige manifestationer af begivenhed kan indskrives og blive en del af arkivet. Systemet hedder Media Art Notation System (MANS), og udviklingen af det tager afsæt i projekterne Variable Media Network og Archiving the Avant Garde, som i starten af det nye årtusinde markerede sig ved at fokusere indgående på bevaringsproblematikker, som omgiver utraditionelle og variable kunstformer. MANS lader sig inspirere af musikkens partitur, som indsættes som pejlemærke for systemets konceptuelle grundlag. Selvom systemet lægger vægt på sin dokumenterende funktion, er et centralt aspekt i modellen at målrette informationen med henblik på mulige genskabelser af det dokumenterede værk.

De kunstformer, som MANS henvender sig til, er kendetegnet ved deres flygtighed, og ved at de er tæt sammenflettet med dokumentationspraksisser, og også ved at de ofte er fragmenterede, variable og processuelle. De er så at sige performative og begivenhedscentriske, men det betyder ikke, at MANS udelukkende kan bruges til at beskrive den type kunstformer. Det betyder derimod, at der for de nævnte kunsttyper har manglet et dokumentations- og bevaringsredskab, der kunne imødekomme deres variable og beregningsmæssige karakter. Det er med den baggrund, at MANS er blevet udviklet og med det formål, at partituret

tages i anvendelse som metaforisk og konceptuel reference:

The reason that musical scores provide a useful model for media art notation is that they provide the clearest example of description that compiles formalized (systematic) discrete elements into documents that aid in the re-performance or re-creation of works of art. (Rinehart, 2007, s. 182)

Udgangspunktet i MANS er at beskrive et balanceret forhold mellem abstraktion og detaljerighed. Et for abstrakt system har negativ indflydelse på værkets integritet, mens et for detaljeret system på den anden mister anvendelighed og mobilitet:

Formal notation systems necessarily embody trade-offs in their level of abstraction: if too abstract they lack capacity for integrity, if too prescriptive they lack portability and robustness. (Rinehart, 2007, s. 182)

I partituret ser Rinehart en metaforisk model, som kan sættes i spil over for andre kunstformer end musikken og de performative kunstarter. I MANS rækker partiturmetaforen dog ikke ind over partiturets formelle notationssprog, og der er altså ikke tale om, at MANS tilegner sig musikkens nodeskrift og tegnsystemer til at beskrive mediekunsten. Rinehart ser overordnet på notation, hvortil han udvikler den specialisering, der er nødvendig, for at MANS kan appliceres til billedkunstens område og samtidig udnytte sammenfaldet i mediekunstens og dokumentationssystemets digitale form. Dette tager højde for, at kunsten ofte skabes i de digitale miljøer, som de også bevares i. MANS er ikke et musikalsk partitur, men et partitur for mediekunst. Specialiseringen skal på kunstområdet både beskrive værkets objektkarakter og beskrive (og anskue) disse som komponenter i aktiviteter og begivenheder, som også er en del af det samlede værk. Forudsætningen for specialisering er således:

Our score must be able to describe the artwork not just as an object or collection of objects but also as an event or activity (or any combination of these). It must account for not only the origin and location of files and objects but also the explicit declaration of behaviors, variables, and contingencies. (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 64)

MANS er et skridt på vejen til en formel institutionel forankring af ny mediekunst og andre utraditionelle kunstformer. Som det fremgår, er systemet designet med netop dette for øje: at sikre den operationelle, funktionelle dimension af værket (hvordan værket virker). MANS som dokumentation adskiller sig derfor væsentligt fra den registrerende dokumentation, idet der indlejres et bevægeligheds- og variabilitetsprincip, der er funderet i en beskrivelse af kunstværket gennem en række parametre. Værket er således et produkt eller en hændelse, der er skabt ud fra en særlig notérbar indstilling:

This formal notation system may not describe the artistic process per se, but should be able to describe the work as a set of parameters manifested as a product or occurrence. It should describe levels of agency and choice within the work, allowing for a continuum of assignable human or automated roles from creator to user. (Rinehart, 2007, s. 183)

MANS insisterer på en formel tæthed, der holder det på sporet af de kunstformer, det søger at beskrive. Hertil er partituret en ligetil og forståelig reference, der på et analogt niveau kobler adfærd og funktioner fra musikkens kunstformer med mediekunstens. Analogien til trods betjener MANS sig, som jeg allerede har været inde på, ikke af nodeskrift, men derimod af computersprog, og bygger på en afart af DIDL XML⁵¹, som inden for rammerne af digital standardiseringssyntaks er velegnet til at beskrive en lang række digitale enheder, herunder også kunstværker. DIDL er et åbent format og indeholder en række abstrakte elementer, som *container*, *item* og *component*, som kan kortlægges op mod domænespecifikke termer og betydninger i kunstværket.

Til MANS knyttes også redskabet Variable Media Questionnaire (VMQ), som blev udviklet under det faglige fællesskab Variable Media Network. Dette redskab, et spørgeskema, strukturerer en række af de funktionelle og adfærdsbaserede problemstillinger, der vedrører værket.⁵² Skemaet kan anvendes af kunstnerne, men er også et redskab, som andre aktører, såsom kuratorer og konservatorer, kan tage i brug. Ved hjælp af skemaet kan værkets karaktertræk defineres, og dermed understøttes muligheden, for at det kan genskabes. Netop fordi beskrivelsen har fokus på funktioner og adfærd, er hensigten ikke at skabe tro kopier af værkerne, men snarere at genskabe dem som stadier i værkets udviklingshistorie. VMQ er derfor også designet til at kunne rumme beskrivelsen af disse forskellige stadier som individuelle relaterede instanser. På den måde kan forandringer i værket vurderes igennem iagttagelser af fortidige, fremtidige eller ideelle stadier. I tredje version af VMQ er værket desuden indarbejdet som et ensemble af funktionelle komponenter. Dette er en udvidelse af skemaets tidligere iterationer, hvor værket står mere singulært. Disse komponenter, eller dele, er ikke begrænset til fysiske objekter, men kan også være miljøer, interaktioner,

⁵¹MPEG-21 Digital Item Declaration (se Cover Pages, 2004)

⁵²I VMQ kan kunstnere og eller andre aktører tage stilling til en række bevaringsstrategiske forhold. Disse bevaringsstrategiske metoder behandles senere i afhandlingen.

motiverende idéer eller eksterne referencer.⁵³

The VMQ is a set of questions aimed at capturing the instructions and parameters necessary for recreating a work of art. It was developed for the nontraditional art forms that this book focuses on - digital art, performance, conceptual, and installation art - but it applies as well to traditional art forms like painting, photography, and sculpture. The Media Art Notation System (MANS) is an attempt to express the conceptual model that is implicit in the VMQ as explicit standardized metadata. In short, MANS proposes a formal notation language with which to write scores for media artworks that aids in their preservation and re-creation regardless of what software tools you choose to use. (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 66)

Idéen om at inddrage både formelle og uformelle erindringsstrukturer i en museumsform foranlediger Rinehart og Ippolito til at definere en ny museumsform. Denne form, som de kalder Open Museum, er ikke et konkret fysisk museum, men derimod en certificering af en tilgang til mediekunstsamlinger:

The Open Museum is a framework or self-imposed certification that anyone or any institution could adopt for their new media art collection. It is not a discrete singular resource. Anyone who creates a system that meets the criteria described here has created another instance of an Open Museum. (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 107).

Open Museum er kompatibel med Forging the Futures Metadataserver og bygger desuden på MANS. Den konceptuelle relation mellem MANS og Open Museum skal netop ses i lyset af bevaringsopgavens decentrale perspektiv. MANS er således også et format, der kan udvikle og udveksle information mellem åbne institutioner. Sammenfattes den indre logik i MANS' udvikling af partituret og partiturets operationelle funktion i Open Museum, kan vi således identificere et forgrenet og horisontalt udfoldelses- og sikringsmiljø for mediekunsten:

MANS represents a "score" for each artwork that contains instructions for recreating that artwork. In addition to openly sharing whatever source files may exist for a particular work, the Open Museum also shares the instructions for how to recreate that work, opening the door for artistic homage or critique, exhibition loans, and playful amateur manifestations of artworks. (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 108)

⁵³Tredje version af VMQ er lavet inden for rammerne af Forging the Future, som har taget udviklingen op efter Variable Media Network. "[...] the new, open-source Questionnaire looks at works as ensembles of functional components, making it easier to compare different works created with similar parts. Acknowledging the relational condition of much contemporary art, these parts span not just physical components like computer hardware or media displays, but also environments, user interactions, motivating ideas, and external references" (Forging the Future, n.d.[b]). Muligheden for at beskrive værkets komponenter synes at have samme formål, som ligger bag DOCAMs videreudvikling af FRBR, som jeg har beskrevet i et tidligere afsnit.

Det synes at være tanken, at Open Museum netop beskriver den type decentraliserede og deltagerorienterede kulturinstitution, som kobler kendetegnene og mekanismerne fra den formelle og uformelle sociale erindring til den alternative museumsform og fokuserer på den bagvedliggende indholdsarkitektur, der beskrives som en spejling af MANS. Bevæggrunden for at lade indholdsarkitekturen spejle MANS er, at der ved at inddrage partituret som model for indholdsarkitekturen åbner sig et tilsigtet socialt aspekt af kulturarven, som i høj grad harmoniserer med ønsket om at lade kulturarven distribuere gennem uformelle kanaler. Denne hensigt understøttes af det åbne rettighedsformede Creative Commons, som værkerne i Open Museum udgives under. Dette åbner for brug og genbrug af det kulturelle indhold, og dette er netop en af styrkerne ved MANS og ved partituret som metaforisk model for indholdsarkitekturen:

They gain access to the work's "material subconscious"-the ways in which the interaction between the source artist and medium influenced the outcome of the work. This can be played out in new remixed works not just as a rote outward effect, but as an underlying condition. (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 110)

Og det er netop i dette, at notationssystemets potentiale for alvor kommer i spil. For, som det bliver tydeligt i beskrivelsen af Open Museum, er det først og fremmest tilgængeliggørelsen og dernæst den rettighedsmæssige muliggørelse, der sikrer, at værket reaktualiserer sig selv ud over de formaliserede institutionelle rammer. MANS og notationssystemet i sig selv beskriver ganske vist, hvordan værket iterativt kan manifestere sig, og variationer opstår og beskrives. Men de mere vildtvoksende forgreninger, der måtte forekomme, når værket distribueres gennem uformelle kanaler og netværk, er netop det, der søges understøttet i Open Museum, men som ikke eksplicit endsige implicit er hensigten med MANS. Open Museum er således infrastruktur, hvori MANS er den konceptuelle grundstamme.

Den hollandske kulturinstitution V2_ har også, med inspiration fra VMQ, udarbejdet en beskrivelsesmodel, som har til hensigt at beskrive de miljøer, hvori den elektroniske kunst, som er instituttets hovedområde, udspiller sig og agerer. Modellen, som går under navnet Capturing Unstable Media Conceptual Model (CMCM), opererer med det, de kalder *electronic art activities*, som har ligheder med moderne kunstformer, som installationskunst, video- og performancekunst. De miljøer, som V2_ arbejder med, beskrives dog ikke som interinstitutionelle udfoldelsesområder, men derimod mere lokalt i de installatoriske instanser,

som interaktioner mellem ting, mennesker og maskiner⁵⁴. Fokus på udfoldelsesmiljøerne understreger dog den kontekstafhængige strategi, V2_, i lighed med for eksempel Variable Media Initiative, lægger for dagen.

Udfoldelsesmiljøerne har dog som ofte en institutionel forankring og er derfor også præget af den institutionelle ramme, de udspiller sig i. Netop derfor adskiller formålet med CMCM sig fra den værkorienterede retning, der udspringer af Variable Media Initiative. Med henvisning til kunsthistoriker og kurator John Hanhardts indlæg i Variable Media Networks opsamlende udgivelse fra 2003, beskrives V2_ 's formål som et pragmatisk institutionelt anliggende, der ikke som det første har fokus på mediekunstens overordnede historiske udvikling:

However, different from VMI, the primary goal of this research project is not to “embrace diverse histories of the moving image while responding to new developments within artistic practice globally”, but rather to develop an appropriate capturing model for electronic art, as shown or (co) produced at V2_ in the last two decades. (V2, 2004, s. 7)

Men det er også denne form for institutionel indskrivelse, der er en nødvendig perspektivering af den bevaringsstrategiske udvikling. Det er i det perspektiv næppe muligt, endsige ønskværdigt, at afkoble institutionen og den involveringsgrad, der ligger lokalt i de enkelte institutioner (V2, 2004).⁵⁵

⁵⁴“Electronic art activities often take place in dynamic, networked environments, which include all kinds of social interactions (human-to-machine, human-to-human and machine-to-machine). It follows on the modern art genres like installation art, with its physical properties and video art/performance art, with its time-based character.” (V2, 2004, s. 4).

⁵⁵“The interpretation of environments in which the artwork functions, depends largely on the culture and history of places where they are produced or the context in which it is presented. So, in order to capture electronic art activities, it is important to determine the institutions’ involvement in these activities.” (V2, 2004, s. 4)

Hændelsens bevaringsontologi

Et aspekt af afhandlingens underliggende tema er hændelsens bevaringsontologi, og som i afhandlingens øvrige dele og kapitler udspringer også denne problematik, det vil sige strategiudviklingen for nye og nødvendige bevaringsformer, fra problemstillinger opstået inden for samtidskunsten og særligt i nutidens flygtige kunstformer.⁵⁶ Men selvom flygtige kunstformer repræsenterer et særligt problemfelt, er en præmis for metoden, at den også skal kunne løftes til et mere generelt niveau og have anvendelighed for et bredere kunst- og kulturhistorisk område. På det kunsthistoriske område er metodeudviklingen endvidere forudsat, at der på det bevaringsstrategiske område er en vekselvirkning mellem metoder udviklet til henholdsvis den utraditionelle og den traditionelle kunst.

I afhandlingens indledende del har jeg defineret kunsten ud fra funktionelle og adfældsorienterede karaktertræk. Denne alternative genreinddeling af kunsten og den værkforståelse, den er afledt af, må derfor også danne fundamentet for sikrings- og registreringsprocedurer. Jeg taler altså her for, at det sikringsstrategiske arbejde foretager et lignende fokusskifte.

Det er relevant at diskutere, hvordan sikringen af kulturforekomster nødvendigvis må indtænkes som et mere ligeværdigt forhold mellem de traditionelle institutionelle opbevaringsdyder og en mere uformel bevaringsmodus, som indarbejder en større rumlighed og dynamisk forståelse af kulturarven. Dette er selvsagt i dialog med en nutidig forståelse af kulturarvens generelt immaterielle karakter, og det peger også på en særlig materiel værdinorm, som udfolder sig på bevaringsområdet.

Jeg vil derfor igen vende tilbage til Kulturministeriets *Udredning om bevaring af kulturarven* fra 2003 og dens udlægning af bevaringens status, principper og anbefalinger. Selvom rapporten ganske vist er 12 år gammel, er den stadig et gyldigt referencepunkt for samlingstilstanden på de danske museer. Rapporten bliver baggrund for Rigsrevisionens *Be- retning om forvaltningen af kulturarven* fra 2007 og senere også for Digitaliseringsudvalgets

⁵⁶Der er naturligvis ikke noget særlig præcist ved at generalisere over samtidskunsten, dens natur og udtryksformer, men samtidskunsten bruges ofte og i særdeleshed i denne afhandling som en overordnet betegnelse for utraditionelle nutidige kunstformer, som udfordrer gængse bevarings- og beskrivelsesdoktriner (se Wharton, 2005)

rapport *Digitalisering af Kulturarven* fra 2009. Bevaringsrapporten vægter allerede på sine indledende sider de originale genstande som det primære mål for bevaringen. Kulturbevaringsstrategierne har her til formål at sikre “originale genstande som autentiske udtryk for den kulturarv, som skal overleveres” (Kulturministeriet, 2003, s. 20) og bygger altså på et traditionelt, materielt autenticitets- og originalitetsbegreb, der naturligt nok har indflydelse på ordlyden gennem rapporten. Men selvom dette er tilfældet, anerkendes det, at også andre former for kunst og kultur er kommet til; kulturformer, som ikke i samme grad manifesterer sig som klare materielle udtryk. Nutidskunsten fremhæves i denne sammenhæng som et problembar, der modsætter sig det evighedsperspektiv, som på mange måder ligger som en undertone i kulturarvsbegrebet:

For nutidskunstens vedkommende vil der i mange tilfælde ikke kunne blive tale om, at et værk kan bevares “for evigheden”. Der kunne derimod blive tale om en løbende udskillelsesproces, hvis forudsætninger dog nødvendigvis må fastlægges nærmere. (Kulturministeriet, 2003, s. 89)

Bevaringsrapporten indikerer, at forventningerne til kulturarvens stabilitet, trods et overordnet traditionelt greb om genstandsbevaringen, er udfordret (hvilket citationstegnene omkring “for evigheden” kan tænkes at indikere). For de nutidskunstneriske udtryksformer må vi forvente, at der skal sættes alternative sikrings- og bevaringsstrategier i spil, da de materielle udsagns flygtige karakter eller skrøbelige materielle forfatning forhindrer dem i at blive bevaret på traditionel vis. Med traditionel bevaring menes her, at genstandene kan sikres så vidt muligt i deres originale tilstand, og at man således ved konserveringsindsats kan stabilisere objektet. Om dette siger bevaringsrapporten:

Man må regne med, at der i fremtiden fra tid til anden vil blive behov for at substituere de dele af nutidskunsten, der på grund af deres materielle sammensætning ikke kan konserveres eller bevares. Dette vil formentlig ikke kun finde sted ad digital vej, men også ved fremstilling af kopier. I visse tilfælde vil disse værker formentlig ikke komme til at eksistere permanent i fysisk form, men skulle genskabes på grundlag af beskrivelser, der typisk vil blive lagret via et elektronisk medium; for nogle værkers vedkommende er elektronikken oven i købet selve mediet. (Kulturministeriet, 2003, s. 90–91)

Facetterne i en digital og/eller digitaliseret kulturarv, som i citatet nævnes som en mulig forankring for den dokumenterede og substituerede nutidskunst, tages op i den digitaliseringsrapport, Kulturministeriet udgiver i 2009. Her har samtidskunsten eller nutidskunsten dog ikke nogen særligt fremtrædende position. Men i bevaringsrapporten foregribes forekomsten af digitalt fødte værker som et problemfelt, der på linje med

flygtige analoge forekomster må fæstne lid til digitale bevaringsteknikker. Billedet af bevaringsindsatsens digitale perspektiv bliver dermed et broget felt, der kalder på en mere nøjagtig præcisering af forholdet mellem digitalt og digitaliseret, end bevaringsrapporten rummer. Heller ikke digitaliseringsrapporten har til hensigt at gå i dybden med dette, da dens hovedfokus er retrodigitaliseringen. (Digitaliseringsudvalget, 2009)

Jeg har før pointeret sammenfaldet i processuelle og performative træk mellem digitale og flygtige kunstformer⁵⁷, og det står klart, at der nødvendigvis også må trækkes veksler på metodiske og strategiske erfaringer fra det digitale område. I digitaliseringsrapporten nævnes det da også indledningsvist, at når det digitale materiale foreligger, "vil dette materiale på de berørte institutioner blive behandlet parallelt med det digitalt fødte materiale, for eksempel i formidlingssammenhæng og i sammenhæng med bevaringsovervejelser" (Digitaliseringsudvalget, 2009, s. 4).

Substitution og dokumentation er kulturpolitisk set en reelt foreliggende mulighed, selvom, som der står i bevaringsrapporten, der egentlig ikke er tale om bevaring i ordets traditionelle forstand. Formålet med substitutionen er både at sikre det originale objekt for almindelig slitage, for eksempel forårsaget af hyppig brug. I sådanne tilfælde substitueres genstandene med kopier eller faksimiler, der træder i stedet for det oprindelige. Substituering kan også ske ved affotografering eller digitalisering - eller ved på anden måde at gengive kulturarvsobjektet på et andet medie, end det oprindeligt var skabt til. Med substitution og dokumentation er der tale om en alternativ form for fastholdelse, som bygger på indsættelse af stedfortrædere og genskabelse af værker baseret på beskrivelser. Substitution er med andre ord indskrevet i bevaringsrapporten i en tabsretorik, som understreger, at substitutionen kan være eneste mulighed for at "redde" værkerne eller "afbøde" for slitage og forvitring. På den prioriterede liste over bevaringsstrategier⁵⁸, der vedrører den allerede indsamlede kulturarv, er substituering således på en fjerde og sidsteplads, hvorimod stabilisering af de oprindelige objekter har højeste prioritet (Kulturministeriet, 2003, s. 41). Substitution og

⁵⁷Richard Rinehart og Jon Ippolito lader ligheder i adfærdsmæssige karaktertræk være et sammenligningsgrundlag for strategiudviklingen for digitale og andre analoge, men dog utraditionelle, kunstformer: "In practice it turns out that many of the challenges in preserving digital art are the same as for preserving other nontraditional art forms such as earth art, performance art, installation art, conceptual art, and more. This means that the solutions for preserving one of these forms seem likely to inform the preservation of the others" (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 21). Sammenligningen begrænser sig dog ikke til at omfatte utraditionelle og digitale kunstformer, men omfatter i princippet også traditionelle kunstformer.

⁵⁸Den prioriterede liste er beskrevet som følgende: "1. Stabiliserende bevaringsindsats for at forebygge yderligere nedbrydning\ 2. Konservering af truede genstande af enestående national betydning\ 3. Konservering i forbindelse med forskning og formidling\ 4. Substitution for at afbøde nedbrydning som følge af hyppig brug." (Kulturministeriet, 2003, s. 41).

dokumentation betragtes som strategier, der kan sættes i spil over for dele af nutidskunsten, men det understreges samtidigt, at disse metoder har sekundær karakter, da det stadig er stabiliseringen af de originale genstande, der har første prioritet. I bund og grund er der tale om en opvejning af ressourcer, idet omkostningerne for at bevare særligt krævende genstande må vejes op mod det forventede resultat:

Substitution og dokumentation som alternativer til bevaring af originale genstande vil dog forekomme i de tilfælde, hvor originalen kun vil kunne bevares med uforholdsmæssigt store omkostninger. (Kulturministeriet, 2003, s. 20)

Hvor rapporten synes at lægge vægt på, at disse strategier fjerner sig fra hensigten med den traditionelle bevaring, som lidt forsimplet kan beskrives som indsatsen mod tidens eroderende tand, er den mindre optaget af at undersøge det konstruktive, endsige tilsigtede, i at lade flygtigheden udfolde sig og lade de alternative fastholdelsesstrategier udvikle sig til at være mere end udveje. I stedet for at betragte de alternative bevaringsmetoder (substituering eller dokumentation), som lavt prioriterede valg (og udveje), vil jeg her i stedet pege på og redegøre for det produktive i at udbyde en mere nuanceret vifte af strategiske muligheder, hvor substituering indgår som en ud af flere muligheder. At visse kunstsformer ikke kan bevares i traditionel forstand, er nemlig ikke ensbetydende med, at kulturarven forsvinder.

Det skal endvidere pointeres, at bevaringsrapporten afslutningsvis anbefaler, at dokumentation som alternativ for bevaring undersøges yderligere. Bevaringen får i denne anbefaling til videre bearbejdning en anden betydning, men dette var på tidspunktet for udgivelsen af rapporten ikke tilstrækkeligt belyst. 2003 er dog også året, hvor New Media Forum bliver dannet "på baggrund af overvejelser i Det Kunsthistoriske Faglige Råd, Kulturarvsstyrelsen" (Museet for Samtidskunst & New Media Forum, 2006, s. 7). New Media Forum har netop fokus på dokumentationens rolle som alternativ til traditionel bevaring og kan på den måde ses som en opsamling af anbefalingen fra bevaringsrapporten.

Syntetiseres budskabet i bevaringsrapporten, kan bevaringen af den udfordrende nutidskunst bringe følgende to alternative strategier i spil: substitution og dokumentation. Vi kan imidlertid også ud fra bevaringsrapporten udstanse en tredje strategi, der lægger sig ind som en afledning af både substitution og dokumentation. Indledningsvis har jeg valgt at omtale denne som instruktionsbaseret bevaring. Den instruktionsbaserede bevaring angives i rapporten ikke som en selvstændig strategi, men udbygges i relation til substitutionsstrategien. Her lægges vægt på at beskrivelsen af værket kan have til formål at vejlede i og danne forlæg for en genskabelse af værket i de tilfælde, hvor det på grund af materialemæssige

forhold ikke kan eksistere permanent. Forlæggets konkrete manifestation uddybes ikke, men kunne for så vidt antage et bredt udvalg af former, fra for eksempel fotografiske forlæg, skitser, arbejdstegninger, manualer og partiturer til instruktioner. Igen er der dog tale om en strategi, der søger at finde en vej til at genvinde det tabte originale materiale, men rapportens instruktion rummer imidlertid mere end skitseret. Instruktionens potentiale vil jeg komme ind på i afhandlingens næste afsnit, hvor typeeksempler fra billedkunstens og musikkens domæner undersøges nærmere. Instruktionen, som vil blive eksemplificeret gennem musikkens partitur, performancekunstens instruktion og andre varianter, sættes sammen med et generativt variationspotentiale, som understøtter kulturarvens processuelle karakter.

Det strategiske grundlag for at bevare dele af nutidskunsten eller samtidskunsten kan, som nævnt, paralleliseres med strategier for bevaring af den digitale kulturarv. Parallellerne tydeliggøres i Richard Rinehart og Jon Ippolitos fremlæggelse af fire strategier eller teknikker, som kan tages i brug til bevaringsopgaven.⁵⁹ Teknikkerne tager udgangspunkt i og har særlig relevans for mediekunst, men kan bringes i anvendelse over for en række andre kunstformer. Selvom Rinehart og Ippolito holder sig inden for kunstverdenen, bygger deres udlægning af fire centrale bevaringsstrategier også bro til det kulturhistoriske område ved at udstikke referencer til kulturformer, der traditionelt flourer inden for området af den immaterielle kulturhistoriske arv. Men den strategiske metodeudvikling har også et langt større perspektiv. Netop fordi nye medier på ingen måde er forbeholdt kunsten, gennemtrænger problemstillingerne en lang række områder, hvis bevaringsstrategiske arbejde kan belyse hinanden:

The preservation of new media art may inform the problem of preservation in other fields, from government records to the music industry to video games, and will, in turn, be informed by those related efforts. (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 20)

Men selvom der således er sammenfald mellem kunstarterne, følger deres institutionelle

⁵⁹I deres fællesværk *Re-collection: Art, New Media and Social Memory* fra 2014 omtaler Rinehart og Ippolito de fire strategier som *rescue techniques*. Elleve år tidligere, i 2003, kalder Ippolito imidlertid strategierne for *strategies for slippage* i en artikel udgivet i Variable Media Networks opsamlende udgivelse *Permanence Through Change: The Variable Media Approach* (se Ippolito, 2003; Rinehart og Ippolito, 2014). Hvor førstnævnte betoner bevaringsopgavens relevans for kulturarven og værkernes overlevelse, understreger den sidstnævnte det skred, eller den afvigelse eller variabilitet, der implicit ligger i bevaringen af flygtige medier. Selvom *rescue techniques* har et produktivt og konstruktivt sigte og også er en nyere betegnelse, er det mit indtryk, at *strategies for slippage* i sig selv skaber et større bevægelsesrum og for så vidt har et større potentiale. Med *slippage* forudsættes variationen, og strategierne får dermed også karakter af et forhandlingsrum, hvor det diskuteres, og man forholder sig til den uundgåelige udskridning fra værkets "ideal state": "in the real world any new incarnation of an artwork inevitably involves some deviation from this ideal. In the section on preservation strategies, the questionnaire invites artists to choose the best philosophies with which to negotiate this slippage." (Ippolito, 2003, s. 50–51)

forankring i højere grad udfoldelsesmiljøerne. Dette betyder for den nye mediekunst, at selvom den har karaktermæssige ligheder med for eksempel musik og teater, er det hovedsageligt kunstmuseerne, der har påtaget sig ansvaret for indsamlingen og bevaringen af den:

New media art is as performative and variable as it is visual or artificial. That is, new media art can be seen to be as much a performing art like music or theatre as it is a visual art like printing or sculpture - though it is often visual arts institutions like museums that are struggling to preserve it. (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 25)

At dette ofte medfører et kompetenceunderskud er en vigtig del af problemstillingen og et udgangspunkt, der som regel følger udviklingen af nye metoder og arbejdsgange for utraditionelle kunstformer. Udviklingen handler derfor ofte om at bryde med traditioner og fastlåste arbejdsgange. De fire sikringsstrategier blev udviklet som en del af Guggenheims Variable Media Initiative (VMI)⁶⁰, som et metodologisk komponent. Strategierne anvendes traditionelt i forbindelse med mediekunst, men kan med fordel også anvendes på ikke-digitale kunstformer. Det er med denne forudsætning, som er underbygget af mediekunstens adfærdsanaloge forhold til performative kunstarter, at strategierne her anvendes. Redningsstrategierne er formuleret under de fire overskrifter: opbevaring, emulering, migration og genfortolkning.

Opbevaring er det, man inden for museer, biblioteker og arkiver ofte antager som standarden. Opbevaring skal forstås meget konkret som det, der aktiveres, når kulturarvs-genstandene søges bevaret for eftertiden i suspenderende tilstande på magasinhylder, i montrer eller lignende steder. Her er tale om en strategi, der går ud på at sikre uforanderligheden i genstanden med evigheden for øje. Paradoksalt nok er opbevaring betragtet som langtidsopbevaring for gamle medier, mens den for digitale medier tæller som den mest kortsigtede af de fire strategier, da der her må tages højde for et hastigt forekommende udskiftningsbehov af forældet eller uvirksom teknologi. For både gamle og nye medier vil der være behov for løbende konserveringsindsatser. Opbevaring omtales også i generelle strategier for digital bevaring som indkapsling, hvor alle de nødvendige komponenter for at gengive et værk indsamles og opbevares. Dette kan dreje sig om specifikke computere, operativsystemer, skærme etc., som opbevares sammen med afviklingssoftware og de filer, der skal afvikles. Metoden er naturligvis sårbar med hensyn til tilgængeligheden af de nødvendige komponenter. Opbevaring har en begrænset rækkevidde for flygtige kunstformer.

⁶⁰Variable Media Initiative vokser ind i en sammenslutning af en større række af kulturinstitutioner og bliver til Variable Media Network. Netværket udvikler sig videre til Forging the Future, som i dag er en central aktør og knudepunkt for udviklingen af bevaringsstrategier på området for ny mediekunst.

Anvendes **emulering** som strategi, frembringes i stedet en audiovisuel faksimile af det originale objekt. For emulering af digitale filer gælder, at den ofte kan etableres vellykket uden de store ressourcemæssige omkostninger, i modsætning til analog emulering, som tit kan være bekostelig og omstændelig. Kontinuerlig udvikling af software og hastig forøgelse af beregningskraft er med til at gøre emulering til et effektivt bevaringsværktøj. Med emuleringssoftware kan computere give sig ud for andre computere og/eller digitale platforme, som mobilapparater, konsoller og håndholdte spillemaskiner. På den måde kan for eksempel gamle Commodore 64- eller Amiga 500-spil afvikles i browsere⁶¹ eller på emuleringsprogrammer. Emulering kan også udvides gennem begrebet virtualisering (Henriksen, Seuskens og Wijers, 2012). Virtualisering er en måde at bygge bro på mellem det originale software (eller en emuleret version af den) og fremtidige platforme og kan på den måde betragtes som en slags fortolker eller oversætter.

Med **migration** forstås hverken opbevaring eller udarbejdelse af faksimiler, men der henvises derimod til en strategi, hvor værkets medie(r) løbende opgraderes. Værkerne flyttes på den måde fra medie til medie (for eksempel fra VHS til DVD). Dette gælder både for soft- og hardware, men i modsætning til emuleringen, hvor hensigten er at bevare fornemmelsen af, hvordan værkernes opleves, er der for migrerede værker en større risiko for, at den oprindelige fremtræden forvitrer eller helt forsvinder. Fokus er således mindre på de operative funktionaliteter og afviklingsmiljøer, og mere på hvordan de enkelte filer kan flyttes fra et filformat til et andet.

Som den sidste og mest radikale af strategierne står **genfortolkningen**, som helt eller delvist kan erstatte værkkomponenter og er baseret på en genskabelse af en oprindelig værkånd. Genfortolkningens radikalitet ligger i det forhold, at den i princippet kan forholde sig udelukkende til værkets konceptuelle fundament. Så selvom genfortolkning kan have den største konsekvens for det oprindelige værks materielle fremtoning, er det omvendt en strategi, der er genkendelig inden for de performative kunstarter. Her er instruktionen eller partituret et indlysende fortolkningsgrundlag.

Partituret er ifølge Nelson Goodman karakteriseret ved at være en materiel tilstedeværelse, som står i stedet for den flygtige, temporære begivenhed. Fra performance til performance eller fra begivenhed til begivenhed har partituret således en autoritativ identificerende funktion, der kæder begivenhederne sammen som instanser af det samme værk. Den primære funktion for et partitur er derfor at skabe et grundlag for identifikation (Goodman,

⁶¹For eksempel har arkivportalen Internet Archive en softwaresektion, som blandt andet tilbyder emulering af MS-DOS-spil og historiske arkadespil. Se: <https://archive.org/details/software> (senest tilgået 22. september 2015)

1976, s. 128), hvilket også synes at være den primære hensigt ved bevaring. I de følgende afsnit vil jeg tillade mig at udvide denne karakteristik gennem en nærmere undersøgelse af den autoritative instruktion, partituret og notationen. Dette giver anledning til at udforske den kunstneriske intention, der ligger bag værkerne, hvordan denne intention videreføres, samt hvilken betydning den har, for hvordan værkerne og værksituationerne opbevares og genetableres (se de efterfølgende afsnit i afhandlingen). For skulpturer og installationskunst handler genfortolkning om at skabe et funktionelt og metaforisk grundlag for at udskifte materiel og komponenter, men genfortolkningen kan ligesom for de performative kunstarter foregå på baggrund af beskrevne specifikationer. Genfortolkning tager derfor også udgangspunkt i og understøtter værkets variabilitet, ligesom der er tale om en værkforståelse, der ikke bygger på et materielt autenticitetsbegreb, men lader værkets "ånd" gennemløbe værkets versioner. Genfortolkningen kan være en udvej for værker, hvis komponenter af den ene eller den anden årsag ikke kan bevares eller rekonstrueres (som det er tonen i Kulturministeriets bevaringsrapport). Omvendt kan genfortolkningen anvendes som en konstruktiv sikring af værker, baseret på et instruktionsprincip.

De ovennævnte strategiske principper bygger på velkendte strategier inden for bevaring af digitale medier⁶², men hvor digital bevaring i højere grad fokuserer på langtidsbevaring, trækker Rinehart og Ippolito klarere linjer til den uformelle erindrings virkemidler, som genkendes i de sidste tre strategier, nemlig emulering, migration og genfortolkning. Den første strategi, opbevaring, hægtes på en formel institutionel bevaringspraksis, der stadig synes at have et relativt solidt fæste i museumsverdenen:

Formal social memory often emphasizes preserving a cultural object in its original fixed form as a way of maintaining its historical accuracy and authorial integrity (storage). Informal social memory, on the other hand, often emphasizes updating or recreating the cultural object as a way of keeping it alive (migration, emulation, and reinterpretation). (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 15)

Rinehart og Ippolito placerer med erkendt forsimpelning den formelle sociale erindring

⁶²For en dansk introduktion til digital bevaring se portalen <http://digitalbevaring.dk/> (senest tilgået 10. november 2015). I regi af digitalisering af samtidskunst har Digitising Contemporary Art (DCA) udgivet en omfattende rapport, der redegør for strategier for digital langtidsbevaring (Henriksen, Seuskens og Wijers, 2012). Tilbage i 1996 udgav Task Force on Archiving of Digital Information (sammensat af Research Libraries Group (RLG) og Commission on Preservation and Access (CPA) i 1994) en rapport om digital arkivering (Task Force on Archiving of Digital Information, 1996). Rapporten betragtes som en milepæl for udviklingen af en international strategi på området. Siden har også OAIS (Open Archival Information System), som blev udviklet af NASA i 2002, markeret sig som en referencemodel for opbygningen af digitale arkiver (The Consultative Committee for Space Data Systems, 2012). OAIS opstiller rammerne for et arkivmiljø, hvor der foruden selve arkivet indgår beskrivelse af forbundne producenter (*producers*), forbrugere (*consumers*) og drift/ledelse (*management*). DCA har i deres projekt taget udgangspunkt i OAIS for at beskrive workflowet for digitalisering af samtidskunst.

som et anliggende, der varetages af kulturarvsinstitutionerne, mens den uformelle sociale erindring er kendetegnet ved folkløse og de ikke yderligere definerede “distributed, popular forms of remembering” (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 15). Men der ligger et gemt potentiale i at lade både den formelle og den uformelle erindrings egenskaber ligge til grund for et mere sammensat erindringsbegreb. Dette sker under indflydelse af samtidens kommunikationsformer og medieudvikling - og dermed under indflydelse af en digitalitet, der gennemstrømmer de nye medier. Det digitale har indflydelse på både den sociale erindrings mål og virkemidler:

New media impact social memory in two broad ways; they change the object of social memory and the means of social memory. That is to say, the cultural objects that serve as vessels and triggers for social memory - artworks, literary texts, census records, movies, political campaigns are themselves becoming digital. (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 18)

Det er denne konklusion, der sammenbinder og nødvendiggør sammentænkningen af den materielle og den immaterielle kulturarvs bevaringsmodi. For Rinehart og Ippolito er der en naturlig forbindelse fra de transmissions- og distributionsforhold, der kendetegner oprindelige folkeslag, til samtidens digitale kommunikationsformer:

The proliferative potential of these new media also suggest that social memory may be served by a reintegration of both formal and informal practices. (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 232)

Det gavnlige erfaringspotentiale, der ligger i at undersøge erindringsoverlevering hos oprindelige folkeslag, er, som jeg har været inde på tidligere, ofte forekommende i kulturarvsforskningen (se Kreps, 2007; Kreps, 2005). Den grundlæggende medieforståelse, der tydeligst ligger bag både substituering, migration og for så vidt også opbevaring, vækker desuden genklang i Marshall McLuhans medieteorier fra 1960'erne, udlagt blandt andet i hans seminale værk *Understanding Media: The Extension of Man* fra 1964. Man aner især hos Rinehart og Ippolito aflejringer fra McLuhans medieteorier. I McLuhans begrebsverden er det elektrificeringen af samfundet, som medfører en tilbagevending til før-skriftlige samfundsforhold. Med begrebet *retribalization* henviser han til (gen)introduktionen af en ny form for stammemenneske (McLuhan, 2001), som i McLuhans romantiserende formuleringer “can lead a far richer and more fulfilling life - not the life of a mindless drone but of the participant in a seamless web of interdependence and harmony” (Norden, 1969). Indgangen til det elektriske samfund markerer en ændring af menneskets forhold til sig selv, idet den samtidighed, som vi oplever i brugen af sociale medier og internettet i mere overordnet forstand, bringer os nærmere på os selv og på hinanden. Der er således tale om mindre

lineære og mere decentrale sociale relationer. Internettet, som vi kender det i dag, var ikke folkeeje, da McLuhan skrev sin medieteorie, men allerede i begyndelsen af 1960'erne blev ARPANET, som regnes for det første packet switching netværk, udviklet. McLuhan nævner da også computeren i sine tekster, men foregriber først og fremmest udviklingen af den globale landsby på baggrund af medier, som TV og radio, eller overordnet som en effekt af den elektriske teknologi.

Der er reminiscenser af metodeudviklingen for digital langtidsbevaring i de redningsstrategier, som Rinehart og Ippolito fremlægger, og der er tydelige spor af den uformelle sociale erindrings mekanismer, som knytter an til en sammenligning af nutidens internet - og netværksskulturer og før-skriftlige mellemkommunikative distributionsforhold. Den uformelle betoning giver os en fornemmelse af, at bevaringen hverken er objektiv eller mekanisk, men at den er levende og adaptiv - og at den udfolder sig både inden for og uden for kulturarvsinstitutionerne.

Vender vi tilbage til denne afhandlings indledende sontring mellem ting og begivenheder, kan vi nu også sætte ting og begivenheder ind i forhold til et forandringsbegreb. Som Ippolito og Rinehart kommenterer nedenfor, må bevaringsindsatsen for ny mediekunst akkompagneres af en forståelse af foranderligheden i kunstformen og, endnu vigtigere, indarbejde foranderligheden som et aktivt element i bevaringen. Bevaringen skal med andre ord foretage en fokusændring fra bevaringen af det oprindelige objekt til at antage en anden anderledes evolutionær og dynamisk karakter. Det er med andre ord vigtigt ikke at modarbejde foranderligheden, men derimod at arbejde med den for at forstærke og bevare den:

Once dropped into the swift currents of new media, art changes from a singular object to a series of events. As more and more works make this transition, perhaps they will survive best not by being durable, like a stone - for stone worn by swift currents becomes brittle - but by remaining variable, like a stream of water. (Rinehart og Ippolito, 2014, s. 11)

I stedet for helt at afvise materialebestemte definitioner vælger Rinehart og Ippolito, blandt andet på grund af de bevaringsmæssige problemstillinger, at operere med termen *variable media*. Det variable aspekt bygger på en sammenligning af karaktertræk fra ny mediekunst og performative kunstarter, som musik og scenekunst. På den måde bliver udredningen og italesættelsen af problemstillinger, som manifesterer sig i det digitale domæne, anvendelige på tværs af analoge og digitale kunstarter. Som jeg vil komme nærmere ind på i de følgende afsnit, kan de operationelle træk, der ligger i de musikalske notationssystemer,

med fordel indlejres i den bevaringsstrategiske metodeudvikling for flygtige kunstformer. Rinehart har, som nævnt i forrige kapitel, fundet inspiration fra musikkens begrebsverden til udviklingen af sit Media Art Notation System (Rinehart, 2007), ligesom leder af LIMA Gaby Wijers, forskerne Vivian van Saaze og Annet Dekker (Dekker, Wijers og Saaze, 2010) har peget på notation som dokumentationsredskab for moderne dans. Endvidere og med lån af redskaber fra musik og performance fremsætter konservator Pip Laurenson en nødvendig revidering af den konceptuelle ramme, der omgiver og definerer konservatorernes arbejde med samtidens kunstformer. Her er kernen i bevaringsarbejdet at kunne identificere, hvilke dele der er afgørende for værket, og hvilke dele der kan udskiftes uden at have fatal indflydelse på dette. For de tidsbaserede mediekunstværker er disse overvejelser med til at konstruere en ny forståelse af grænserne for værket. Værkets identitet bestemmes her af værkdefinerende egenskaber, og disse er til dels afhængige af, hvilke valg og retningslinjer der er udarbejdet af kunstneren. Også her findes paralleller til og inspiration i musikkens forhold mellem partitur og opførelse (Laurenson, 2011; Laurenson, 2006).

Intention, instruktion

It is going to take more than manila folders and telecine machines to preserve anything more of our cultural moment than the lifeless carcasses of forsaken mediums. We need artists - their information, their support, and above all their creativity - to outwit oblivion and obsolescence. That is why the variable media approach asks creators to play the central role in deciding how their work should evolve over time, with archivists and technicians offering choices rather than prescribing them. (Ippolito, 2003, s. 47)

Som det fremhæves af Ippolito i ovenstående citat, kan kunstnerens udtalelser ofte være med til at guide bevaringsarbejdet i nye retninger. Kunstnerinterviewet har derfor fået en langt større betydning for bevaringsarbejdet, ikke blot som værdifuld kontekstuel information, men også som et afsæt for fagets udvikling - som en modpol til den videnskabelige og materielt funderede bevaringstradition. Dette betyder på den anden side, at konservatorerne må tilegne sig kompetencer, der ligger uden for det traditionelle fagområde, og således gøre sig bekendt med interviewteknikker, feltarbejde og dokumentarkivering.⁶³ I modsætning til den nøgterne og objektive konserveringstradition betyder inddragelsen af mere subjektive og diskuterbare parametre i bevaringsarbejdet også, at divergerende

⁶³At konservatorerne over for især samtidens flygtige kunstformer også må påtage sig rollerne som arkivarer og antropologer er blandt andet genstand for det store forskningsprojekt *Inside Installations*, som også søger at udfordre gængse konserveringspraksisser. Her indarbejdedes i højere grad etnografiske metoder som feltarbejde og udarbejdelse af interviews som en del af konservatorens arbejdsområde (Scholte og Wharton, 2011).

holdninger og meninger om værkernes betydningsbærende elementer kan opstå. Konservator Glenn Wharton beskriver dette spændingsfelt som en “debate over meaning” (Wharton, 2005, s. 163), som er særlig livlig i relation til samtidskunst, hvor især konceptuelle værker med en større grad af immaterielle værdier udgør et problemfelt. Kernen i Whartons indvending er ikke at afvise, at dokumentationen af kunstnerens intention kan bruges som bevaringsteknisk redskab, men at påpege og udfordre konserveringsarbejdets traditionelle fokus på bevaring af et autentisk originalt objekt og ambition om kunne afdække meningen med værket gennem kunstneren. Som Wharton indvender, er det langt fra altid, at kunstneren har en klar hensigt med værket, ligesom hensigten kan ændre sig over tid. En særlig vægtning og betydningsgørelse af den kunstneriske intention henviser historisk til den romantiske intentionalisme, som tilskriver kunstneren ophavet af en særlig original og ikke mindst klart entydig mening med det værk, som produceres og fremstår foran beskueren. Gennem værket kan vi således få særlig adgang til kunstnerens indre idéunivers.⁶⁴ Wharton finder det således relevant at præcisere anvendelsen af optegnelser og dokumentation af kunstnerens intentioner og foreslår en nedjustering af betydningen af dem på baggrund af flere åbenlyse usikkerhedsmomenter, som understreger, at kunstnerens intention hverken er entydig eller stabil (Moody, 2015).

Kunstteoretiker Sherri Irvin problematiserer inden for et æstetisk teoretisk felt også intentionalismen og taler for at lægge større vægt på den kunstneriske sanktion, der i modsætning til intentionen har en anderledes operationel karakter (Irvin, 2005). Sanktionen forstås her som en succesfuld aktualisering af intention, altså kort sagt de intentioner, det lykkes kunstneren at sætte i spil i kunstværket. De intentioner, der omvendt ikke kan aflæses i værket, og som kunstneren ikke lykkedes med at sætte i spil, har altså ikke relevans for meningsudledelsen fra værket.⁶⁵ Vi kan altså godt diskutere og problematisere, i hvor høj grad kunstnerens intentioner kan danne sagligt grundlag for bevaringen, mens den mere håndgribelige sanktion, der placerer sig mellem intention og aktualisering, derimod har et større potentiale. Kunstneren kan have mange intentioner, men afspejles disse ikke i værkets egenskaber, kan vi ikke bruge dem som grundlag for fortolkningen af det.

⁶⁴Selvom intentionalismen på mange måder er sejlivet (Dutton, 1987), opstår en opposition tidligt i den moderne kunsthistorie ved kunstfilosof Monroe Beardsley og litterat og kritiker William K. Wimsatt, som i 1946 introducerer det, der senere kommer til at gå under betegnelsen anti-intentionalismen. I essayet *The Intentional Fallacy* (Wimsatt Jr. og M. C. Beardsley, 1946) forklarer Beardsley og Wimsatt, hvorfor kunstnerens intentioner må være irrelevante og decideret uønskværdige, når værkets betydning skal udredes. Dette bunder blandt andet i intentionens potentielt foranderlige karakter og på baggrund af den observation, at både relevant og kvalificeret kritik kan udføres om værket uden at have viden om eller adgang til kunstnerens intention.

⁶⁵På samme måde, eksemplificerer Irvin, kan vi ikke tale om, at et forfejlet højdespring er succesfuldt, blot fordi vi kan forstå, at springerens intention var at komme over stangen (Irvin, 2005).

Netop derfor, fordi sanktionen kan verificeres i værket, sammenligner Irvin sanktionen med en kontrakt og siger:

In a way, a sanction is like a contract: both are established by making certain statements and/or performing certain acts under appropriate conditions. When we want to know whether someone has entered into a contract, we look for behavioral evidence. (Irvin, 2005, s. 319)

Der er altså ligheder mellem den adfærdsmæssige bevisbyrde for det sanktionerede værk, som Irvin søger efter, og de værkdefinerende egenskaber, der ligger til grund for identifikationen af det tidsbaserede værk. På den måde er det nærliggende at sidestille sanktion med partitur eller instruktion, hvilket vi kan søge bekræftet i kunsthistorikeren Miwon Kwon's udlægning af det kunstneriske certifikat.

Hos Kwon forbindes sanktionen i første omgang med værkets autenticitet (et forhold Irvin ikke direkte berører i sin gennemgang). Kunstnerens sanktion er således garantien for værkets autenticitet. For den stedsspecifikke og dematerialiserede kunst, som Kwon tager udgangspunkt i, vil der være tale om en autentisk version eller manifestation af værket. Fordi vi altså både taler om unikke værkobjekter og variationer eller manifestationer, antager sanktionering også forskellige karakterer. Sanktionen kan således artikuleres både ved kunstnerisk tilstedeværelse ved skabelsen af værket (og på den måde trække konkrete spor i værkobjektet) og per proxy gennem certificering eller verifikation, hvor den fysiske værkudførelse ikke nødvendigvis foregår ved kunstnerens egen hånd. Netop dette skifte, som fjerner kunstnerens hånd fra værket, forskyder også kunstnerens rolle som producent til i stedet for at have en autoriserende funktion. Når kunstneren således agerer vejleder, træder en anden form for sanktionering i kraft. Det er denne, som Kwon identificerer gennem certifikatet, og som gennem at fjerne sig fra værket i princippet udvikler sig fra at være den konventionelle signatur til i stedet at komme til udtryk som værkdirektiver:

That is, with the evacuation of "artistic" traces, the artist's authorship as producer of objects is reconfigured as his/her authority to authorize in the capacity of director or supervisor of (re)production. The guarantee of authenticity is finally the artist's sanction, which may be articulated by his/her actual presence at the moment of production-installation or via a certificate of verification. (Kwon, 2002, s. 42)

Kwon identificerer to grundlæggende typer af certifikater: købsbeviset og handlingsplanen. Købsbevisets primære formål er at definere ejerskab af værket, og det giver samtidig autenticitet til det. Den anden type, handlingsplanen eller sanktionen, har udviklet sig til at blive en udvidelse af købsbeviset, men beskriver og relaterer sig i modsætning til

dette ikke blot til allerede eksisterende kunstværker, men beskriver forhold og planer for værkers mulige opsætning. Der er, for at blive i sproget fra Irvin, netop her tale om en kunstnerisk sanktionering af værket. Disse sanktioner skal dog ikke nødvendigvis realiseres af kunstneren selv, men handlingsplanen kan foreligge som en vejledning eller instruktion, der både kan udføres af kunstneren og kan licenseres ud til andre.

For institutioner eller private købere tjener certifikatet som købsbevis det åbenlyse formål at garantere, at værket er lavet af kunstneren. For kulturarvsinstitutionerne indgår dette certifikat som en del af bevisførelsen for et værks proveniens og danner på den måde også grundlag for verificeringen af den materielle autenticitet. I praksis er certifikater ofte kombinationer af begge typer for at kunne dække både materielle og immaterielle forhold i kunstværkerne. Siden kunstens dematerialisering fra midt 1960'erne har certifikaterne fået større betydning og anvendes i videre udstrækning som handlingsplaner, hvori instruktioner eller anden form for vejledning hjælper til eller dirigerer (gen)opsætningen af værkerne. Denne tendens kan man blandt andet se hos amerikanske minimalist Sol LeWitt, efter at han begyndte at bruge surrogat-producenter til, efter vejledning, at udføre værker for sig (Kwon, 2002, s. 175). Etablering af autenticitet var således ikke et spørgsmål om at spore det konkrete værks produktionshistorie tilbage til kunstneren, og autenticitetens gyldighed var på den måde uafhængig af, om Sol LeWitt selv udførte sine vægmalerier. Ægtheden afhang i disse værker af, om de levede op til handleplanen og var ædruelige gengivelser på baggrund af instruktionen. På den måde minder forholdet mellem forlæg og udførelse om musikkens forhold mellem partitur og opførelse. Et andet eksempel, som Kwon fremhæver, er den cubanskfødte installationskunstner Felix Gonzales-Torres. For ham er det for eksempel symptomatisk, at han siden starten af 1990'erne i sine certifikater brugte betegnelsen "manifestationer" som udtryk for den fysiske realisering af sine værker baseret på certifikatets instruktioner. Her er altså ikke tale om nye værker men om aktuelle instantieringer af samme værk. Brugen af termen manifestationer peger, i modsætning til for eksempel kopi eller reproduktion, ud over dikotomien original - kopi og fremhæver i stedet tilstedeværelsen og frembringelsen af flere originaler eller instanser af værket.⁶⁶

⁶⁶Denne iagttagelse foretages af Miwon Kwon i essayet *The becoming of a work of art : FGT and a possibility of renewal, a chance to share, a fragile truce* (2006). Her refereret fra den en lettere omskrevet og oversat version, som tidsskriftet *Lettre Internationale* udgav under titlen *Forpligtelser forbinder* i 2006 (Kwon, 2006).

Partitur, notation

Fra musikkens verden kan vi allerede identificere en lang tradition for at bruge partituret som direktiv, som sammenligningsgrundlag for og som verifikation af det opførte værks loyalitet over for forlægget. Et værk med henblik på fremførelse besidder i den forbindelse en række konstituerende egenskaber, som har betydning for værkets identitet. For at beskrive forholdet mellem meget restriktive og løsere instruktioner skelner filosof og musikforsker Stephen Davies mellem “tykke” og “tynde” værker, som et parameter for at diskutere, hvordan et opført værk relaterer til sit konceptuelle fundament, idet det er i instruktionen (skriftligt såvel som mundtligt) at betingelserne for den autentiske opførelse ligger. En sådan definition handler først og fremmest om at etablere et genkendeligt forhold mellem intention (som angivet i værkets partitur) og den fremførelse af værket, der er tale om. Tykt og tyndt udspænder hos Davies således et variationsrum, hvor de værkdefinerende direktivers karakter og tæthed kan indplaceres. Om værker, der skal opføres er tykke eller tynde, er i Davies udlægning et spørgsmål om, hvor frit fortolkningen af værkerne kan udføres. Tynde værker har færre værkdeterminerende instruktioner og kan derfor fremføres under friere rammer end de tykke, som omvendt er detaljerige og beskriver en lang række afgørende forhold, der har betydning for værkets identitet. Kunstnerne eller komponisterne kan beskrive disse konstituerende egenskaber på flere forskellige måder: på partitur, mundtligt eller ved at fremføre en såkaldt modelopførelse, der fungerer som bærer (*vehicle*) for komponistens værkdefinerende direktiver (Davies, 2001, s. 21).

Partituret har sin naturlige udfoldelse inden for musikken, men udbredes i 1960'erne og -70'erne som redskab og element i kunstneriske blandformer. Mens installationskunstens og den konceptuelle, dematerialiserede kunsts anvendelse af certifikat og instruktioner kan læses med reference til partiturets funktioner, er andre performative kunstretninger og bevægelser, som for eksempel den internationale Fluxus-bevægelse, mere direkte i deres adaption af det musikalske partitur.

Partiturets mange fremtrædelsesformer kommer tidligt til udtryk, blandt andet i samarbejdet mellem den eksperimenterende komponist John Cage og kollegaen David Tudor, hvilket også angives som et tidligt og skelsættende moment i performancekunstens (og billedkunstens) udvikling. I begyndelsen af 1950'erne arbejder Cage og Tudor sammen på det toneangivende Black Mountain College, hvor Tudor blandt andet opfører Cages værker *Music of Changes* og *4'33"*. Partiturerne til begge værker benytter genkendelige symboler fra musikkens notationssystem, og *4'33"* har reduceret beskrivelsen til angivelser af de tre

pauser, værket består af (ved den musikalske term *tacet*, som betyder pause eller stilhed). Men også de grafiske elementer, der bliver sat i forbindelse med John Cages notationer (for eksempel *Variations I* eller *Fontana Mix* fra 1958), peger på en større forenelighed mellem musikken og billedkunsten formsprog.⁶⁷

For mange af Fluxus-kunstnerne var det også mødet med John Cage, som markerede startskuddet til udviklingen af deres tværdisciplinære og hverdagsfokuserede events. Blandt disse er billedkunstneren og komponisten George Brecht, som tidligt i 1960'erne for alvor introducerer partituret i den visuelle kunsts domæne. Selvom Brecht i nogle tilfælde også benytter sig af musikkens symboler, er hans partiturer ofte blot enkelte ord eller sætninger, som med få virkemidler kan aktivere materielle og immaterielle handlinger. Hans *Event Scores* består ofte af korte sætninger eller sammenstillinger af ord, og et af hans mere berømte: *Three Aqueous Events* (1961) fremstiller blot de tre ord: *ice, water, steam* og henviser handlingen og den begivenhedsskabende aktivitet til forestillingsevnen. Forsker i kunstnerisk praksis Anne Douglas, som inddrager partituret som element i en undersøgelse af produktive passager mellem musik og billedkunst, læser Brechts brug af partiturer som en aktivitet, der gennem sin fralæggelse af partiturets repræsentative egenskaber aktiverer et endnu ikke aktiveret begivenhedspotentiale indlagt i partiturets iøvrigt uforklarede og enkle ordopstilling. Dette peger på en situationsbestemt meningsudveksling i kunstværket (Douglas, 2013, s. 207):

Score - as a familiar construct within the domain of music - frames this structure in a particular and thoughtful way. What occurs is neither a musical score nor a drawing, though the conventions of both are present and active. By admitting a tension between the one and the other a new form emerges that impacts on all stages of the work: conception, making, presentation and reception, looping these activities across and between author/audience. This score is not a representation of what already exists but rather a movement towards an outcome that has the potential to exist (Douglas, 2013, s. 214)

Douglas argumenterer videre for, at det netop er i den kunstneriske genrebrydning, som konkretiseres ved at indføre grafiske elementer i partituret og partiturets funktionelle

⁶⁷John Cage udgiver i 1969 sammen med kunstneren Alison Knowles en samling af partiturer (eller manuskripter, som det hedder i forordet) fra en række af tidens komponister. Samlingen bygger på I-Chings *chance operations*, som har været bestemmende for forhold som tekstlængde, udvalg og typografi. Denne måde at gå til udgivelsen på har til formål at mindske afstanden mellem illustration og tekst. Samlingen er også et arkiv og bryder som arkivform med en klassisk videnskabelig opdeling af emnerne. Den tilbyder i stedet en mere flydende form, hvor elementerne uforklarede "svømmer" rundt mellem hinanden. Cage drager her sammenligningen med samtidens akvarium og skriver i forordet: "A precedent for the absence of information which characterizes this book is the contemporary aquarium (no longer a dark hallway with each species in its own illuminated tank separated from the others and named in Latin): a large glass house with all the fish in it swimming as in an ocean" (Cage, 1969)

formsprog i den visuelle kunsts område, at en produktiv destabilisering finder sted på begge sider. Partituret, indfører en ubestemmelighed til den visuelle kunst, et element, der ikke kan afkodes inde for rammerne af de enkelte genrer uden at bryde med det etablerede formsprog.

For kunstneren Alison Knowles animerer begivenhedspartituret til handling og aktivitet. Hun trækker analogisk partiturets musikalske forlæg ind i den kunstneriske udfoldelse som et argument for at fremhæve et friere fortolkningsgrundlag og en tættere knytning til hverdagslivet :

Event Scores involve simple actions, ideas, and objects from everyday life recontextualized as performance. Event Scores are texts that can be seen as proposal pieces or instructions for actions. The idea of the score suggests musicality. Like a musical score, Event Scores can be realized by artists other than the original creator and are open to variation and interpretation (Bech, 2008, s. 9).

Underskoven af fortolkninger af Fluxus i forhold til partituret beskrives endvidere af kurator og fluxusekspert Jon Hendricks, og her får partituret næsten uanede udfoldelsesmuligheder:

There are sound scores and graphic scores (which might or might not involve sound). There are recipes for trouble and recipes for solutions. There are in-structures, and event scores. There are propositions, and compositions. There are examinations, reading works, and commands. There are instructions for set-ups, or just a thing to do in your mind. In fact, some scores are not possible to actually do, but are easy to do conceptually (Hendricks, 2008, s. 15)

Det er tydeligt, at Hendricks ikke ønsker at lade partituret begrænses af musikkens notationssprog, men tænker instruktionen og kunsten ind i en mere sammensat livsverden. Det er præcis dette mangfoldighedsforhold, som Hendricks opstiller her, som stiller partituret helt centralt i spørgsmålet om videreførelsen af den kunstneriske markering, jeg tidligere har henvist til som den kunstneriske sanktionering af værket.

Den instruktionsbaserede kunst opstiller således gennem detaljegraden af direktiverne rammerne for et fortolkningsrum og bestemmer dermed også, hvad og hvilke kriterier der måtte være relevante for, at værket kan accepteres som en fuldgyldig manifestation - og omvendt, hvad der ikke er relevant, og således i hvilken grad der kan være rum for improvisation eller nyfortolkning. En anden væsentlig betingelse for partituret er, at det er indlejret i særlige læsetraditioner og konventioner, der sikrer, at det kan forstås, og at man gennem det er i stand til at udpege værket. I det omfang at notationen ikke benytter sig af

en fuldt genkendelig konventionel nodeskrift, men at partituret udformes med andre, for eksempel grafiske elementer, kan der dog stadig være tale om partiturer, hvis det ud fra partituret er muligt at identificere og differentiere mellem korrekte og ukorrekte opførelser:

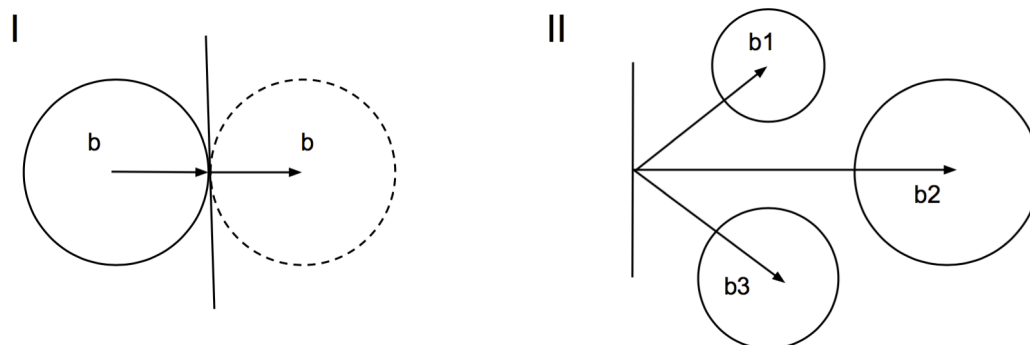
[...] the composer can often appeal implicitly to widely established conventions for reading iconic depictions (such as pictures, cartoon strips, and graphs) in creating unorthodox scores. Since the score is intended to specify a work, one can infer the degree and nature of indeterminacy within the work from the level of definiteness with which it is possible to interpret the given notation. (Davies, 2001, s. 130)

Fra musikken hentes derfor også en egentlig definition af partituret med henblik på at sammenskrive notationens på en gang dokumenterende og anvisende kvaliteter, hvor sidstnævnte netop er at finde i partituret. Det musikalske partitur kan vi med Stephen Davies definere som et forlæg eller recept:

[...] a score is a musical notation the main purpose of which is to serve as a work prescription. It records a set of instructions, addressed to performers, the faithful execution of which generates an instance of the piece it specifies (Davies, 2001, s. 100)

Der er altså primært tale om et partitur i de tilfælde, hvor den musikalske notation har til formål at udpege et værk og indeholder de instruktioner, der er nødvendige for identifikationen af opførelsen. Det kan variere, i hvor høj grad disse instruktioner underrepræsenterer eller overrepræsenterer de værkdeterminerende informationer, samt i hvor stor udstrækning de er dækkende eller fuldstændige. Men partituret er ikke det eneste produkt af den musikalske notation, idet vi også kan tale om musikalsk notation, som ikke lever op til at være partiturer. Dette drejer sig om transskriptive notationer (også kaldet deskriptive notationer), hvis formål er at nedskrive, beskrive og dokumentere en specifik opførelse. Disse tjener primært et analytisk formål, og det er let at se sammenhængen mellem transskription og “after the fact”-dokumentation, som også kendes fra billedkunstens performative kunstformer. Selvom transskriptive notationer ikke ifølge Davies er partiturer, udelukkes det dog ikke, at disse i nogle tilfælde bliver betragtet som partiturer. Den transskriptive notation har sit særlige virkeområde i musiketnologien og anvendes her blandt andet til at dokumentere ikke-vestlige, mundtlige og improvisationsbaserede traditioner. Transskriptiv notation kan således også i ordets betydning oversætte performative udtryk fra en kulturel sammenhæng til en anden.

I figur 7 har jeg fremstillet en udlægning af (I) den transskriptive/deskriptive og (II) den præskriptive notationsform. Cirklerne repræsenterer begivenheder, de vertikale streger har jeg valgt at kalde henholdsvis en kalkering (tv.) og partitur (th.). Både kalkeringen og



Figur 7: Illustrativ fremstilling af forholdet mellem transskriptiv (tv.) og præskriptiv notation (th.).

partituret er værktøjer, men de er ikke som udgangspunkt begrænset i form og teknik og identificeres på baggrund af deres adfærd og formål. Med kalkeringen søges begivenheden (b) således gengivet som en kopi eller efterligning. Adfærden er her reproducerende, og formålet er gengivelse og (op)bevaring; kalkeringen observerer og erindrer. Anderledes er partituret, hvis adfærd er multiplikation, og formålet er instruktion. Partituret er således et forlæg for begivenheden. I partituret angives ikke begivenheden, som den har fundet sted, men derimod forudsætningerne for begivenheden, som (måske) vil finde sted.

Værket defineres også forskelligt i de to modeller. Den transskriptive notation har ikke umiddelbart nogen indflydelse på, hvordan værket definerer sig som værk, mens det for den præskriptive notation gælder, at værket defineres i relation til partituret.

Original, kopi, mutation

Mellem diskussionen af partiturets erindringstekniske funktioner og den senere fremlæggelse af en diagrammatisk tilgang til værkets tilblivelse, vil jeg give plads til en uddybning af forholdet mellem original og kopi. Dette ikke for at begynde en værdidiskussion baseret på autenticitet, men derimod for at undersøge en værkforståelse og deraf afledt bevaringsontologi, der ikke betinges af autenticitet og originalitet, men derimod hviler på et forandringsprincip og en sløring af original referent. Forestillingen om et værks unikke karakter og autentiske fremtræden har og har haft stor indflydelse på, hvordan og med hvilken succes værket lader sig beskrive og indpasse i allerede eksisterende konceptuelle registreringsmodeller. Omvendt kan vi også identificere en tendens, der spørger til begrænsningerne i systemerne og ønsker at definere systemet på baggrund af det, det søger at beskrive. Vi har med andre ord at gøre med en gensidig udveksling mellem arkivet og det arkiverede. Eller med reference til

Derrida, har vi at gøre med, at det “arkiverende” arkivs teknologiske struktur har indflydelse på og påvirker strukturen af det “arkiverbare” materiale (Derrida, 1995, s. 17).⁶⁸

Omdrejningspunktet for beskrivelsen af værket er netop at finde i definitionen af, hvad der udgør værket, og hvordan direktiverne for værket inkorporeres i beskrivelsesformen og arkivets teknologiske og systematiske opbygning. Fra musikken har jeg allerede i forrige afsnit været inde på, hvordan et værks værkdefinerende direktiver kan indarbejdes i et notationssystem - og hvordan en fortolkningsgrad indfinder sig i et spektrum mellem tykke og tynde specifikationer i et notationssystem. Nelson Goodman udformer i *Languages of art: An Approach to a Theory of Symbols* begreberne *autografisk* og *allografisk*, som en opdeling af kunsten og som en indikation af, hvordan kunsten relaterer til forståelsen af det originale. Begreberne har en særlig relation til netop notationen.

Det autografiske manifesterer sig primært inden for den klassiske billedkunsts udtryksformer. Om et værk er autografisk hænger i første omgang sammen med, om det kan siges at være produceret som et *one stage* eller *two stage* -værk. *One stage*, eller et-trin, betyder i denne sammenhæng, at værket udføres i én etape, hvor to-trin indikerer, at der først udformes et partitur, dernæst en fremførelse, som for eksempel i musik. Maleri eller udhuggede skulpturer er et-trins, mens musik og performative kunstarter mere overordnet kan siges at være to-trins-kunstformer. Værkets trinvis frembringelse er dog ikke i sig selv en indikator for, om et værk er autografisk eller allografisk. En tegning, som udføres på baggrund af en skitse, eller støbte skulpturer er for eksempel autografiske, ikke allografiske, mens mange andre to-trinsværker er allografiske. Sondringen mellem de to begreber bygger, ud over tendensen i trinindelingen, på et identifikationsprincip og et utvetydigt forhold mellem ægthed og forfalskning. For det autografiske værk vil en gengivelse eller kopi altid kunne afsløres, hvis ikke på baggrund af identifikationen af tab, støj eller andre mangler, så ved opsporingen af den konkrete produktionshistorie, der knytter sig til værket. Netop derfor, som jeg har beskrevet tidligere, er museumsregistreringens særlige vægtning af proveniens som en verifikation og dokumentation af værkets produktionshistorie garanten for, at det værk eller den museumsgenstand, der er tale om, faktisk er den ægte genstand og ikke en forfalskning eller kopi. Derfor:

Let us speak of a work of art as *autographic* if and only if the distinction between

⁶⁸I *Archive Fever* beskriver Derrida netop dette forhold, at arkivets (det mnemotekniske redskab) systematiske opbygning har stor indflydelse på det arkiverede: “[...] the technical structure of the *archiving* archive also determines the structure of the *archivable* content even in its very coming into existence and in its relationship to the future. The archivization produces as much as it records the event” (Derrida, 1995, s. 17). Dette er en væsentlig pointe, der både kan begrænse og frigøre det arkiverbare indhold som konsekvens af arkivets teknologiske struktur.

original and forgery of it is significant; or better, if and only if the most exact duplication of it does not thereby count as genuine. (Goodman, 1976, s. 113)

Det allografiske kan modsat bestemmes, ikke blot ved ikke at være autografisk, men også ved at det netop kan gentages, uden at der er tale om kopier eller forfalskninger, men derimod om instanser, variationer eller manifestationer af samme værk. Det allografiske værk bestemmes således ved at være defineret i et notationssystem ud fra hvilket det fremskrives:

[...] and established art becomes allographic only when the classification of objects or events into works is legitimately projected from an antecedent classification and is fully defined, independently of history of production, in terms of a notational system. (Goodman, 1976, s. 198)

Det er altså i relation til forlægget, at ægtheden af værket bliver defineret. Det betyder også, som Goodman pointerer et andet sted, at et ægte allografisk værk ikke nødvendigvis er godt fremført, men blot at det på punkt og prikke følger notationens direktiver.

Det allografiske kobles naturligt til de performative kunstarter, hvor notation afløser sporene efter værkets produktionshistorie, som garant for dets originalitet. Men, som William J. Mitchell kommer frem i *The Reconfigured Eye* (Mitchell, 1994), kan det allografiske også let kobles til digitale kunstformer og specifikt hos Mitchell til digitale billeder. Her kan det allografiske bruges som identifikation af det digitale fotografis manipulerbare form. Man kan læse Mitchells brug af Goodmans begreber som en mere generel udlægning af den digitale tidsalders bearbejdelighed, som umuliggør aflæsningen af værkets status som enten original eller kopi. Derfor kan vi altså ikke med sikkerhed afgøre et digitalt fotografis proveniens, som vi ville kunne med et analogt fotografisk negativ, og derfor præsenterer et digitalt paradigme os overordnet for en allografisk udtryksform, hvis repetitive og foranderlige karakter omskriver de kunstformer, der heri udvikles og flourerer. Dette lægger sig op ad den beskrivelse af det performative og processuelle, som er at finde hos blandt andre Lev Manovich (se afhandlingens introduktion).

Det, der gælder for det digitale fotografi, kan vi med fordel overføre som en mere generel strategi over for flygtige kunstformer, idet vi kan undersøge en notationsform, som ikke bygger på afslutning eller antager en afsluttet form, og som, i lighed med Mitchells analyse af det digitale fotografi, i sig selv er foranderlig, generativ og muterende.

Som omtalt i afsnittet om autenticitet i kulturarven (afhandlingens første del), er det klassiske materielle autenticitetsbegreb udfordret eller fraværende for den immaterielle kulturarv, både fordi denne ikke refererer til en original tilstand, og på grund af kulturarvens

processuelle karakter, hvor materiel autenticitet er erstattet af troværdighed og integritet i det konkrete kulturelle udsagn. For den processuelle performative digitale kunst kan arkiv, bibliotek og informationsforskerne Heather MacNeil og Bonnie Mak derfor også beskrive autenticitet som et socialt konstrueret fænomen, idet værket kontinuerligt genskaber sig selv under indflydelse af kontekst og formål. Ved at beskrive autenticitet som et uforudsigeligt og foranderligt begreb konkluderer de, at autenticitet er “in a process of becoming” (MacNeil og Mak, 2007, s. 30–31) og derfor ikke kan fikses endelige genfindes i et originalt materielt objekt. Det autentiske er altså ikke et pejlemærke, en målsætning eller en original tilstand, men noget, der skabes med værket og i dets kontekst.

MacNeil og Mak abonnerer da også på Goodmans definition af det allografiske. For Goodman er autenticitet dog primært defineret som en opsporing af et værks produktionshistorie og bliver derfor i princippet irrelevant for allografiske værker. Autenticitet er med andre ord et begreb, der knytter sig til og defineres på baggrund af tydelige spor i det originale objekt. Er disse ikke at finde, kan der ikke være tale om originale eller autentiske objekter, men derimod om kopier eller forfalskninger. Omvendt for det allografiske værk har forholdet mellem kopi og original ingen betydning, idet alle instanser af værket ud fra samme notation tæller som originaler:

The general answer to our somewhat slippery second problem of authenticity can be summarized in a few words. A forgery of a work of art is an object falsely purporting to have the history of production requisite for the (or an) original of the work. Where there is a theoretically decisive test for determining that an object has all the constitutive properties of the work in question without determining how or by whom the object was produced, there is no requisite history of production and hence no forgery of any given work. Such a test is provided by a suitable notational system, with an articulate set of characters and of relative positions for them. (Goodman, 1976, s. 122)

Netop derfor har notationen (eller partituret) en særlig betydning i spørgsmålet om autenticitet. Goodmans kriterier for at tale om, hvorvidt et værk er autentisk eller ikke, hænger altså sammen med, om man kan bestemme værkets konstitutive egenskaber, hvilket for de autografiske værker foregår ved at identificere værkets produktionshistorie. Som det også fremgår af ovenstående udsagn, repræsenterer notationen en sådan bestemmelse.

De performative aspekter af digitale kunstarter har også et bevaringspraktisk perspektiv: at udrede, hvordan autenticitet nødvendigvis må forstås forskelligt for de performative og de mere stabile, traditionelle kunstforståelser. Forsker i digital kulturarv Perla Innocenti lokaliserer dermed den integritet, som Rinehart lader notationssystemet sikre, i en dynamisk autenticitetsforståelse (Innocenti, 2013; Innocenti, 2012). Her er det springende punkt ikke

den materielle autenticitet, men autenticitet etableret gennem en “trustworthy chain of documentation evidence about the work” (Innocenti, 2013, s. 228).

Vi kan konkludere for det performative og processuelle værk, værket som hændelse, at i og med at det originale værk ikke nødvendigvis kan eller skal spores, er det originale objekts særegne status for disse særegne værktøyer også tvivlsom som havende en altafgørende betydning for værkets mulige instantieringer.

Partituret udgør her et afsæt for fortolkning - et blåtryk for værkets manifesteringer. Opmærksomhed på partituret findes også hos Mitchell, der ligesom Manovich taler om det traditionelle partiturs begrænsede og afsluttede form. For den processuelle, performative kunst er dets muterende karakter således svær at indfange i en traditionel præsriptiv notationsform. I stedet må der fremsættes et ligeledes uafsluttet “partitur”. Dette vil jeg i det følgende beskrive ved at inddrage begrebet “diagram”, som her trækkes ind som model for et generativt notationsbegreb og som sidste ben i bevaringsontologien.

Diagrammet: Den generative dokumentations- og arkivform

Som jeg har været inde på i de foregående afsnit, er notation inden for levende kunstarter et etableret redskab, hvis funktion er at skabe relation mellem et beskrivende teknisk niveau og den (eller de) levende kunstneriske udfoldelse(r). Vi kan inden for notationen tale om den transskriptive notation som et dokumentations-, gengivelses- eller oversættelsesredskab, der forholder sig til ting og begivenheder, der er eller har fundet sted. Og vi kan tale om den præsriptive notation, eksemplificeret ved partituret i musikken, som omvendt peger fremad og lægger en instruktiv grund for manifesteringen af fremtidige begivenheder. Men indeholdt i notationsbegrebet ligger også kimen til en form, som iklæder sig både transskriptive og præsriptive egenskaber. I dette afsnit udvides forståelsen af notationen sammenkoblet med begrebet diagram.

Med indlæsningen af diagrammet i notationen kan vi for det første tale om partituret i mere generiske termer, og for det andet kan vi betragte det som et operationelt, mnemoteknisk og diagrammatisk objekt, der indskriver et dynamisk, generativt moment til det, det virker i. Det diagram, som jeg anvender her, henviser i første omgang til diagrammet, som det sættes i spil i filosof og historiker Michel Foucaults socialkritiske *Surveiller et punir: Naissance de la Prison* (1975), hvor det optræder som en grundlæggende konceptuel

figur i den arkitektoniske form panoptikonet.⁶⁹ Diagrammet kan beskrives som en formation af kræfter eller magtrelationer, der er til stede, og som isoleret tegner rummets ideale form. Denne ideale form, diagrammet, fremstår for Foucault gennem en reduktion af visuelle forhindringer, modstand og friktion i den rumlige scene. Diagrammet skal derfor også forstås som et abstrakt fænomen, der balancerer det konkrete og abstrakte indhold:

it [the Panopticon] is a diagram of a mechanism of power reduced to its ideal form; its functioning, abstracted from any obstacle, resistance or friction, must be represented as a pure architectural and optical system: it is in fact a figure of political technology that may and must be detached from any specific use (Foucault, 1977, s. 205).

Dette uspecifikke formål er det, der gør diagrammet for panoptikonet anvendeligt på flere forskellige konkrete rumligheder, som barakken eller klasseværelset. Dette funktionelle aspekt af diagrammet udbygges af filosof Gilles Deleuze, der i sin bog om Foucault⁷⁰, beskriver diagrammet som en abstrakt maskine, der virker som et afkodende og deterritoriserende aspekt i de konkrete sammenføjninger, det er en del af:

It is a 'diagram', that is to say a 'functioning, abstracted from any obstacle [...] or friction [and which] must be detached from any specific use'. The diagram is no longer an auditory or visual archive but a map, a cartography that is coextensive with the whole social field. It is an abstract machine (Deleuze, 1988, s. 34).

Denne udlægning af diagrammet giver anledning til at diskutere partiturets diagrammatiske og afkodende egenskaber. Dette er blandt andet forlægget for komponisten og teoretikeren Chris Halliwells undersøgelse af, hvordan det musikalske partitur kan videreudvikles og kobles med diagrammet. Diagrammet sættes således i spil som operativt potentiale i partituret. Partituret læses på den måde ikke blot som et forlæg til værket, men i sig selv som en potentialiseret form af værket: "the score is the work as potential; it is a diagram for any number of actualisations." (Halliwell, 2013, s. 1). Når Halliwell tager diagrammet i brug, er det også en måde at tale om partituret på uden at tale om specifikke formater, medier eller systematikker. Dette understreger også de operationelle, snarere end de formelle, kvaliteter ved partituret som diagram, og gør det muligt at bringe

⁶⁹Foucaults panoptiske model, som beskrives som disciplinerings arkitektoniske form (barakken, hospitalet, skolen etc.), benyttes hyppigt som referencepunkt i beskrivelsen af museet, galleriet eller udstillingsrummet (Crimp, 1980; Bennett, 1988; O'Doherty, 1999)

⁷⁰*Foucault* udkommer oprindeligt på fransk i 1988, men bearbejdningen af Michel Foucaults tankesæt figurerer hyppigt i Deleuzes (og Deleuze & Guattaris') tidligere publikationer. Blandt andet i *Tusind Plateauer* (oprindeligt udgivet på fransk under titlen *Mille Plateaux* i 1980. I afhandlingen refereres fra den engelske udgave fra 1987 med titlen *A Thousand Plateaus*, oversat og med forord af Brian Massumi), hvor diagrammet figurerer som en funktion i den abstrakte maskine (fr. *machine abstraite*).

det i anvendelse på en række former, også uden for musikkens domæne. Det er netop dette forhold, som gør diagrammet attraktivt som brobygger mellem en auditiv performativ tradition og den visuelle billedkunst. Halliwell's konklusioner understreger partituret og diagrammets potentiale som socialt virkende objekt.

Som redskab og maskine er diagrammet en væsentlig figur, hvis fulde potentiale overvejende modvirkes af en hovedsagelig transskriptiv (bevarings)kultur, hvis repræsentationelle hovedformål overskygger de aktualiseringsprocesser, der initieres af diagrammet:

The idea that a musical score is somehow a representation of sound and merely a means to its reproduction negates the potentiality of the score as a diagram for an unlimited series of different actualisations and its status as a social object (an object that finds its expression in a concrete assemblage of production, not in a metaphysics of exchange value). In part this arises because we inhabit a culture defined to the greatest extent by commodity transactions and the relations they produce (thus also a 'culture of transcription'). One can become so used to experiencing music reified as a sonorous (commodity) object that it is difficult to consider the score as being other than a mould for its reproduction. (Halliwell, 2013, s. 5–6)

Den tværdisciplinære filosof og musiker Kathleen Coessens læser også diagrammet ind i musikkens (og billedkunstens) redskabsskasser som en overbliksskabende figur, hvis attraktion ligger i muligheden for at skabe forbindelser og udviske grænserne mellem skriftlige, visuelle og musikalske sprogformer:

The score as a diagram exports the idea of the composition to a single visual overview, blurring the boundaries between written, visual and musical vocabularies. However, in holding to its performative and creative power, a score can resemble a diagram and yet still exceed the diagram in its inherent dynamics of creation and execution (Coessens, 2013, s. 180).

Diagrammet fremstiller i Coessens' læsning et kondenseret verdensbillede, som muliggør sammenstillingen eller kompositionen af forskellige "dimensions, notions, thoughts, images, perceptions, objects, on a two-dimensional sheet of paper" (Coessens, 2013, s. 180), og det er netop partiturets egenskaber som instruktion, som indpoder diagrammet dets diagrammatiske funktionaliteter. Coessens' diagram er et håndgribeligt redskab, der bygger bro mellem forskellige fag- og notationstraditioner.

Som udgangspunkt fremstår diagrammet i den deleuzianske ontologi ikke som et konkret objekt. Det, vi almindeligvis forstår som et diagram, indgår derimod i et repræsentativt forhold med diagrammets abstrakte funktionaliteter. Vi kan således sige, at det konkrete diagram er en måde at få adgang til og til at forstå det operative transformerende i værket

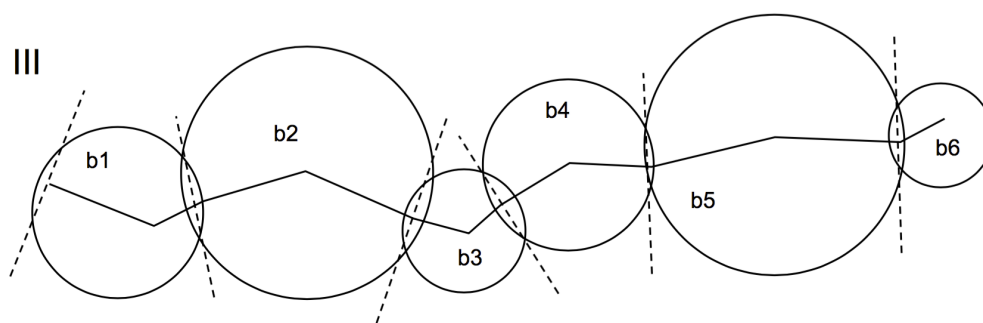
og er i sig selv en bevægelig anordning. Diagrammet, som Deleuze blandt andet identificerer i maleren Francis Bacons praksis, fungerer således som en anordning, der udtrykker en række af dynamiske transformationer (Williams, 2008, s. 79), eller som relæer (i relation til maleren Francis Bacons praksis), der modtager og viderebringer. Diagrammet er en hektisk zone, en ubestemthed, der markeres som et midlertidigt ophold i værkets tilblivelse: “To say that the diagram, in turn, is a stopping point in the painting is not to say that it completes or constitutes the painting; indeed, on the contrary. It acts as a relay.” (Deleuze, 2003, s. 138). Diagrammet drives med andre ord frem af begivenheder, ligesom det skaber dem.

At vi på den ene side kan tale om diagrammet som konkret repræsentation og på den anden side som abstrakte maskinelle anordninger bindes sammen i Deleuze og Guattaris fremlægning af deres rhizomatiske tænkning i *Mille Plateaux*. Her beskrives rhizomets særlige kortlæggende egenskaber i det introducerende kapitel. Kortlægningens (fr. *cartographie*) opsporende og generative formål sættes op mod kalkeringens (fr. *décalcomanie*) repræsentationelle hensigt (Deleuze, 1988). Med sondringen mellem kortlægning og kalkering kan vi også forenklet definere en forskel mellem kortlægningens korttidshukommelse, den horisontale evolutionære orientering og kalkeringens vertikale historiografi.⁷¹ I rhizomet ligger diagrammet som en opbrydende og forandringsgenererende anordning, og som det fremstår i et andet kapitel i *Mille Plateaux*, hvor det læses op mod Peirces tegnteori, har diagrammet også en retningsgivende rolle:

Defined diagrammatically in this way, an abstract machine is neither an infrastructure that is determining in the last instance nor a transcendental Idea that is determining in the supreme instance. Rather, it plays a piloting role. The diagrammatic or abstract machine does not function to represent, even something real, but rather constructs a real that is yet to come, a new type of reality. (Deleuze og Guattari, 1987, s. 142)

Denne måde at tilskrive diagrammet en særlig dynamisk transformationsgenererende funktion danner grundlag for fremstillingen af en model for en generativ notationsform (figur 8). Modellen kan både læses som interne momenter i et værks tilblivelse og kan også skales op og beskrive et forløb af aktualiseringer, der hvor det diagrammatiske udspiller sig i grænseområdet mellem de enkelte aktualiseringer. Diagrammet angives her som en stiplet linje, der indikerer at diagrammet muliggør passager af abstrakte spor mellem de enkelte

⁷¹Det er endvidere værd at bide mærke i, at selvsamme afsnit i *Mille Plateaux* indledes med partituret til det fjerde af fem *Piano Pieces for David Tudor* af den italienske komponist Sylvano Bussotti. Dette partitur, som bygger på elementer fra et klaverpartitur og et rhizomatisk kompositionsdiagram, er også en sammenstilling af to centrale, æstetiske omdrejningspunkter og problemstillinger i *Mille Plateaux*: musikken og maleriet (landskab og refræn) (Bogue, 2014, s. 480–481). Bussottis partitur kan således ikke alene læses som et rhizomatisk partitur i sin egen ret, men også som partituret til det indledende kapitel om rhizomet og dermed som nøglen til, hvordan *Mille Plateaux* skal læses.



Figur 8: Illustrativ fremstilling af hvordan partituret som diagram skaber grundlag for en modulær og udviklende begivenhedsgenerering.

systemer (cirklerne). Modellen giver også udtryk for vægtningen mellem diagrammets dispositioner og dets funktionelle karakter, som grundlag for en generativ arkivering.

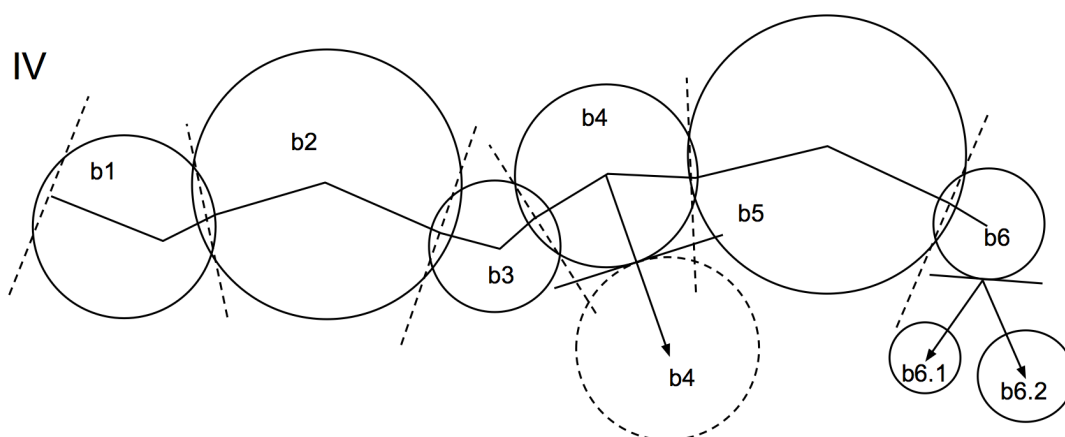
De strategier eller tilgange, der nu udgør bevaringsontologien, kan også sammenlignes med fokus på deres forskellige tilgange til et bevaringsstrategisk kardinalpunkt: det oprindelige objekt. Kalkeringen og partituret (som er illustreret i figur 7) er begge strategier, der på hver deres vis forholder sig til originalitetsbegrebet ved henholdsvis at kopiere (kalkering) og versionere værket (partituret). For begge strategier kan vi desuden identificere det originale, enten som en konkret, materiel manifestation eller en version, hvis ægthed eller autenticitet verificeres gennem henholdsvis en identificerbar produktionshistorie eller et affirmativt forhold mellem direktiver og udførelse. For den diagrammatiske transformative værkudvikling, illustreret i figur 8, er spørgsmålet om originalitet imidlertid anderledes formuleret og forstået. Her er hverken tale om originaler eller forfalskninger, men derimod om værkudvikling efter et evolutionært og generativt princip.

Den generative notationsform udgør altså sammenfattende et modspil til den repræsentative bevaring, eksemplificeret ved den transskriptive notation - men at antage en diagrammatiske tilgang til kulturarven er dog ikke det samme som at sige, at de repræsentative elementer ikke kan være en del af den. Det diagrammatiske konstruerer derimod en ny form for virkelighed inde fra i de materielle sammenføjninger. Det er netop på den måde, at det konkrete og det abstrakte virker med hinanden - som forskelligrettede og samtidige aspekter i rhizomet. At der kan være grund til at sammentænke, og i sidste ende folde kalkeringen og partituret ind i diagrammet, kan endvidere understøttes af aktør-netværksteorien. I *Reassembling the social - an introduction to actor-network-theory* fremlægger Bruno Latour to midler, det intermediære og det mediære, der henholdsvis skubber og kopierer eller transformerer mening gennem netværket. Det intermediære pakker således netværk ind i

sorte æsker (*black boxes*), der opfattes som uforanderlige enheder, på trods af at de selv indeholder eller indgår i sociale humane- og nonhumane netværk:

An intermediary, in my vocabulary, is what transports meaning or force without transformation: defining its inputs is enough to define its outputs. For all practical purposes, an intermediary can be taken not only as a black box, but also as a black box counting for one, even if it is internally made of many parts. Mediators, on the other hand, cannot be counted as just one; they might count for one, for nothing, for several, or for infinity. Their input is never a good predictor of their output; their specificity has to be taken into account every time. Mediators transform, translate, distort, and modify the meaning or the elements they are supposed to carry. (Latour, 2005, s. 39)

At det således ikke er et enten - eller, er illustrativt fremlagt i figur 9, hvor både kalkerende og instruktive redskaber indskrives i modellen for den generative notation.



Figur 9: Indfoldning af kalkering og partitur i modellen for den generative notation.

Diagrammet som bevaringsredskab synes måske fra første færd umage og ikke umiddelbart foreneligt med standardiserede registreringspraksisser, men perspektivet i at lade ikke indløst potentialitet indgå i den arkiviske funktion synes alligevel tillokkende set ud fra begivenhedsbevaringens perspektiv. Dette synspunkt understøttes blandt andet af kulturforsker Dag Petersson, som i en analyse af den libanesiske kunstner Walid Raads *Atlas Group Archive* søger at redegøre for dette tilsyneladende umage forhold mellem arkivets repræsentationelle anvendelsestradition og begivenhedernes potentialitet. Hensigten er her at beskrive en arkivisk metode og et format, som kan indeholde begivenheder, der endnu ikke har fundet sted, men som foreligger som endnu ikke aktualiseret potentiale. Petersson siger således om betingelserne for at bevare potentielle begivenheder:

Potential events may be preserved only in the constellation of values and their ratio of variables. But since a particular potentiality changes immediately with other po-

tentialities, one cannot preserve a potential event by not changing it. For an event to be preserved as a potential event, it must change according to its surrounding events. (Petersson, 2004, s. 49)

I diagrammet kan vi netop finde disse værdier og variabler, denne potentialitet, der muliggør transkodning eller oversættelse mellem sammenføjninger og netværk. I denne sammenhæng skal bevaring naturligvis derfor heller ikke forstås som noget, der søger at begrænse forandring og variabilitet, men som noget, der derimod understøtter et voksende og forgrenende netværk. Peterssons iagttagelser udvikles også i mediearkæologien, som tilskriver medierne en større egenrolle i det arkæologiske arbejde. Medieteoretikeren Wolfgang Ernst, som står i centrum for mediearkæologiens teoridannelser, lægger betydelig vægt på diagrammets rolle i et brud med historiografien. Diagrammet kan, forestiller Ernst sig, tænkes helt at erstatte traditionel historieskrivning og lægge grund for en ny generativ kulturteknologisk arkivform:

On the level of cultural analysis and description, diagrams might eventually replace traditional historiography and enable unprecedented types of generative archives (rather than representations). (Ernst, 2012, s. 27–28)

Foruden at repræsentere og anskueliggøre kulturarven formår arkivet at beskrive og indarbejde den fremadrettede, mulige kulturarv og endnu ikke aktualiserede begivenheder. Selvom Ernst her fremstiller en vision på en endnu ikke realiseret arkivform, kan vi konkludere, at begivenhedsbevaringen allerede stiller store krav til udformningen af informationssystemerne og arkivarernes arbejde. At facilitere et mulighedsrum for fremtidige værkinstanser ligger som en underliggende ambition i udformningen af Rineharts notationssystem for dokumentation af mediekunst (MANS, jævnfør kapitlet *Registrering*), og dette system peger fremad i udviklingen af konceptuelle beskrivelsespraksisser, der tilføjer et alternativ til den repræsentationelle beskrivelses- og arkivtradition. Rineharts klare henvisning til musikkens partitur lægger netop vægt på det princip, at opførelser kan siges at være instanser af samme værk, hvis de kan genkendes som fremført ud fra samme essentielle partitur (Rinehart, 2007, s. 2). Her tænkes partituret altså som værkets stabile part, hvilket netop er, hvad diagrammet med sin egen dynamiske form søger at opløse. Denne udfordring forstærkes af en, som følge af nye medier, kunstformer og teknologier, ændret opfattelse af, hvad der udgør et værk, og hvordan autenticitet konstrueres og bevares:

It is indeed the place of librarians and archivists to place a structure of stability over what seems to be an endless flow of infinite possibilities. Some resources will require different modes of stabilization than others. Some resources may require more

stabilization than others; this will depend on what the material in question is, and wherein its capacity to generate consequences is located. For a digital work of art, its capacity to generate consequences may lie in it remaining allographic and polysemic; one of its most important intentions may be to provoke action, reaction, adoption, manipulation, and absorption. (MacNeil og Mak, 2007, s. 46)

Kapaciteten til at generere konsekvenser, som MacNeil og Mak her fremhæver, har ligheder med den diagrammatiske tænkning og den potentialitet, der ligger i den. Det allografiske instantierende værk må altså for at bibeholde sit generative potentiale forblive allografisk, også som en del af et arkiv. Det er denne kapacitet, dette forandringspotentiale, som systemet må være i stand til at indarbejde og formidle.

Konklusion

Afhandlingen har fra begyndelsen antaget en tværdisciplinær position og undersøgt metoder og traditioner i udkanterne af de traditionelle kulturarvsinstitutioners virke- og fokusområde. Der har været behov for at se historisk på fundamentet for registreringspraksis på de danske museer med fokus på at undersøge og kommentere værksbegrebslige traditioner, der især for kunstmuseerne har været udpræget genstandsorienterede, hvilket har genereret en tilsvarende genstandsnær registreringspraksis. Komparativt har eksempler fra den kulturhistoriske registreringspraksis vist, at tingenes funktion og udvikling, samt tidlige faktorer i højere grad er og historisk har været en del af en beskrivelsespraksis, idet der blandt andet optræder og vægtes forskellige aktivitetsbegreber og sammenstillingsmuligheder, som har været helt eller delvist fraværende i den kunsthistoriske registreringspraksis.

For variable og tidsbaserede kunstformer viser undersøgelsen således det hensigtsmæssige i at sammenkoble eller sammentænke metoder fra forskellige fagfelter, og at der er et behov for at undersøge og udfordre værkbegrebslige traditioner på det kunsthistoriske område. Det er i det lys væsentligt at understrege, at det næppe er formålstjenligt at udpege og formulere én almen strategi for dokumentation af variable og tidsbaserede kunstformer, men derimod at identificere og isolere de enkelte problemstillinger med henblik på at sammensætte relevante redskaber og tilgange til materialet.

Institutionelle rammer og formål har selvsagt stor betydning for, hvordan disse strategier udformes, og hvad der lægges vægt på i dokumentationen. For at mobilisere en større grad af bevægelighed i denne har projektet i tråd med særlige initiativer inden for bevaringen af mediekunst lagt vægt på værkernes og genstandenes funktionelle og adfærdsmæssige karaktertræk, ligesom projektet med henvisning til traditioner og begreber, især fra musikken og de udøvende kunstarter, har undersøgt rækkevidden af en instruktionsbaseret dokumentationsstrategi.

I afhandlingens første del har et begrebsmæssigt fokus på kulturarv lagt grunden til at diskutere, i hvilket omfang særligt den immaterielle kulturarv institutionaliseres. Den immaterielle kulturarv diskuteres endvidere som et fænomen, der ikke blot lader sig

indfange som en modsætning til den materielle kulturarv, men derimod som en ny og selvstændig kulturarvsdefinition, der indeholder både den materielle og den immaterielle kulturarv. Der etableres herigennem belæg for at tale om kulturens ting og begivenheder samlet som én kulturarv, der trækker på den immaterielle kulturarvsdefinitions fokus på processer og handlinger. Under overskriften *Forekomster i kunst- og kulturarven* diskuteres kulturarvsbegrebet og særligt den immaterielle kulturarv, som i 2003 fik sin egen konvention af UNESCO. Ud fra denne diskuteres kulturarven som et fænomen, der, på trods af at den almindeligvis behandles opdelt som enten materiel eller immateriel kulturarv, helt overordnet kan ses som et hele, og at opdelingen og kulturarvsbegrebet som sådan følgelig er konstruerede fænomener. Kulturarven er i den forstand altid immateriel og uhåndgribelig, eftersom kulturarven ikke *er* tingene, men omskriver dem med retning og formål. Kulturarv må derfor forstås som proces og begivenhed, hvilket peger på, at kunstneriske og kulturelle begivenheder ikke repræsenterer en modsætning til den materielle kultur, men at det materielle og det immaterielle, ting og begivenhed mødes i et samlet kulturarvsbegreb.

Med kulturarvsbegrebet diskuteres desuden, hvordan kulturarven gør sig selv væsentlig i en kulturpolitisk diskussion. Her lægges vægt på henholdsvis stabiliserende og forandringsudviklende egenskaber i kulturarvsdefinitionen som en identitetsskabende effekt af måden, hvorpå kulturens fænomener og forekomster organiseres og erindres.

Den immaterielle kulturarv har indtil nu sjældent været knyttet sammen med samtidskunsten. Afhandlingen undersøger, hvordan diskurser og begrebsanvendelser peger på bevaringsstrategiske sammenhænge og analogier mellem dimensioner i kulturarven og den flygtige samtidskunst. Som jeg er inde på i afsnittet *Lignende termer: immateriel, uhåndgribelig, flygtig* beskrives samtidskunstens flygtige former i bevaringssammenhæng ofte i samme vendinger og varetages med strategier som er sammenlignelige med dem, der udvikles for den digitale arv.

Anden del af afhandlingen, som bærer titlen *I systemet*, tager afsæt i praksis og undersøger omstændigheder og muligheder for dokumentation af komponenter, hændelser og begivenheder. I denne del antages på baggrund af konklusioner i den foregående del, at kulturhistoriske og kunsthistoriske traditioner på dokumentationsniveau kan supplere hinanden, og at der herudaf kan udtrækkes begreber og metoder, som samlet set dækker en bredere vifte af fænomener og forekomster. Igen, som vi har set det i første del, er det levende kulturelle fænomen motiverende for udviklingen af redskaber, som ikke alene dækker det, de er udviklet ud fra, men har bredere anvendelighed.

Anden dels første kapitel undersøger, hvordan kategoriserings- og organiseringsprin-

cipper opstår og udvikles på baggrund af ændringer i omverdensanskuelsen. Her peges på et paradigmeskift, der forstærkes af nye medier og distributionsformer. Med dette kan vi identificere et brud med en traditionelt materielt orienteret kategorisering og en ny vægtning af adfærd og funktionalitet som baggrund for, hvordan vi taler om og ordner ting og fænomener.

Næste kapitel *Registrering* går tættere på og analyserer konkrete registreringstraditioner. Først rettes blikket mod det nationale registreringssystem Regin, som er udviklet med en kunsthistorisk og en kulturhistorisk del. Fra begge dele af systemet trækkes begreber frem, som kan bringes i anvendelse til at beskrive begivenhedsværket: hændelse, aktivitet og proveniens. Inden da er der fundet spor af begivenhedsværket i et tidligere fundament for dansk kunstmuseal registrering: vejledningen til registrering på de såkaldte SMN-kort. Her kan "kunstneriske fænomener" forstås som en italesættelse af flygtige værker, hvis indskrivning i samlingsregistreringer ikke kan foregå repræsentationelt (ved at indsamle fysiske værker), men derimod som spor eller antydninger i dokumentationsarkiverne.

Fra Nationalmuseets GenReg trækkes begrebet "hændelse" frem, ligesom betegnelsen "aktivitet" fra Kulturstyrelsens SARA trækkes frem som en måde at forvalte begivenheder i det ellers tingsorienterede system. Fra den kulturhistoriske registreringstradition refereres en beskrivelses- og kategoriseringspraksis, som lægger vægt på de sociale sammenhænge og funktioner i beskrivelsen af museumsgenstandene. Udgangspunktet for denne funktionelle registrering er for de danske kulturhistoriske museer at finde i Den Grønne Registrant, som udkommer første gang i 1940. Heri underkendes dog relevansen af tingsverden, hvorfor dens direkte anvendelighed til at beskrive begivenhedsværkets sammenføjning i materielle og immaterielle kompositioner synes begrænset i dag. En mere dækkende model for beskrivelse af begivenhedsværkets både materielle og immaterielle sider, kan vi imidlertid finde i nutidige konceptuelle beskrivelsesmodeller. Vi kan således, med for eksempel bibliotekstandarden FRBR, beskrive værket som bestående af manifestationer af en overordnet konceptuel værkidé og dermed beskrive flere værksituationer eller -versioner som ét værk. Ud over at modellen formår at udstykke værkets enkelte komponenter, er den endvidere velegnet til at dokumentere et værks livscyklus, som eksempelvis DOCAMs tilpassede FRBR har til formål. En anden model, CIDOC CRM fra museumsverdenen, beskriver værket i (og som) et netværk af møder og forskelsgørende omstændigheder. Endelig afsluttes eksemplificeringen med det notationsfunderede dokumentationssystem MANS, som søger at gøre op med den entydigt tilbageskuende dokumentation og i stedet har til formål at bevare og beskrive med blik for værkets fremtidige iterationer. MANS bygger på en performativ og processuel

betragtning af værket og peger fremad mod et levende og organisk generativt princip for arkiveringen.

Afhandlingens sidste kapitel *Hændelsens bevaringsontologi* udbygger grundlaget for at tænke bevaring af flygtige kunstformer som bevaring af direktiver. Her opsummeres først en bevaringsstrategi, der kombinerer klassiske opbevaringsdyder med en mere distribueret sikringsstrategi. Bevaringsstrategierne, som udlægges under titlerne opbevaring, emulering, migration og genfortolkning, diskuteres i forhold til en værkopfattelse, som spænder fra objekt til proces, og bevaringsstrategier, som spænder fra formel til uformel. Strategierne giver også anledning til at uddybe det direktive som dels en tendens, der udspiller sig i det 20. århundredes konceptuelle, performative og installatoriske samtidskunst, dels som et begreb, der italesætter og lægger lægter mellem billedkunstens og musikkens verden, men også som noget, der peger tilbage til erindringsmekanismer fra før-/ikke-skriftlige kulturer. Partituret, instruktionen, manualen og lignende termer markerer et fokus på allografiske kunstformer, hvor notationen i sig selv får en dobbeltrolle som dokumentation og direktiv. Det er netop denne pointe, som afhandlingens sidste afsnit *Diagrammet: Den generative dokumentations- og arkivform* søger at belyse. Her indskrives diagrammet som et element i en generativ arkiveringsform. Diagrammet læses her som et relæ, som trækker abstrakte elementer ud af den konkrete kulturarv og i stedet søger at beskrive dem som funktionaliteter og variabler; som i en kontinuerlig tilblivelsesproces. Det generative arkiv repræsenterer således en vision om en processuel, generativ og transformerende kulturarvsarkivering.

Resumé

Afhandlingen *Om at samle på hændelser: Bevaring og registrering af flygtige kunstformer* undersøger bevarings- og registreringsstrategiske problemstillinger, der opstår ud af og omkring samtidens flygtige og begivenhedsorienterede kunstformer.

Afhandlingen antager en tværdisciplinær position og undersøger metoder og traditioner i udkanterne af de forskellige kulturarvsinstitutioners virke- og fokusområder. Formålet er at identificere og isolere de enkelte problemstillinger med henblik på at sammensætte nye relevante redskaber og tilgange til materialet snarere end at udpege eller formulere én almen eller specialiseret strategi for dokumentation af variable og tidsbaserede kunstformer. I tråd med initiativer inden for bevaringen af mediekunst lægger afhandlingen særligt vægt på værkernes funktionelle og adfærdsmæssige karaktertræk, ligesom den, med henvisning til traditioner og begreber fra især musikken og de udøvende kunstarter, undersøger rækkevidden i en instruktionsbaseret bevaringsstrategi som base for en udvidet museal registreringspraksis.

Afhandlingen falder i to dele, som tilsammen består af fem hovedkapitler. Første dels første kapitel *Kulturarv* belyser kulturarvsbegrebet og taler for en processuel kulturarvsforståelse, som trækker materielle og immaterielle forekomster sammen snarere end at adskille dem. Hermed pointeres, at kulturarv ikke kan sidestilles hverken med et historiebegreb eller med kulturens materielle forekomster. Samtidskunstens flygtige kunstformer søges indarbejdet i kulturarvsbegrebet og dermed også i kulturarvens bemyndigelsesgrundlag. Sammenhængen mellem samtidskunsten og kulturarven opspores i de sidste afsnit af kapitlet *Hændelser på museum* gennem udtryks- og adfærdsmæssige ligheder mellem den levende samtidskunst og den levende kulturarv. I kapitlet trækkes endvidere linjer mellem den digitale kulturarv, new media og performative kunstarter.

I anden del af afhandlingen belyses organisering og registrering i dansk og international kontekst. I kapitlet *Organisering* lægges særligt vægt på, hvordan kategorier opstår og udvikles, og hvordan nye kulturelle paradigmer og kunstformer udfordrer gældende kategoriserings- og organisationsprincipper. Dette belyses yderligere i det følgende kapitel

Registrering, som inddrager konkrete eksempler på konceptuelle dokumentationsmodeller. Her kigges primært på funktionaliteter, perspektiver og modeller, der kan have betydning for, hvordan begivenheder som hændelser, møder eller forløb, konceptualiseres og beskrives.

I afhandlingens sidste kapitel, *Hændelsens bevaringsontologi*, ses nærmere på betingelserne for at kunne fastholde og understøtte begivenhedsværket i en beskrivelsesmodel, som indarbejder dets begivenhedsskabende forhold. Her arbejdes ud fra en instruktionsbaseret kunstnerisk praksis, som har sine forlæg i installations- og konceptkunst, performance og musik. Tilgangene til begivenhedsværket vokser ud af en sammenkobling af bevaringsstrategiske koncepter fra nutidskunst, new media og digital kunst med et musikalsk inspireret notationsbegreb.

English Summary

The dissertation *Collecting Occurrences: Safeguarding and Documenting Ephemeral Art Forms* examines documentation and safeguarding strategies concerning contemporary ephemeral and event-oriented art forms.

The dissertation assumes an interdisciplinary position and examines the methods and traditions from a variety of cultural institutions. The aim is to point out and isolate specific concerns in order to assemble relevant tools and approaches, rather than identifying or formulating one general or specialized strategy for the documentation of variable and time-based art forms. In line with initiatives for the preservation of media art the project examines functional and behavioral characteristics. Referring to traditions and concepts, borrowed from music and the performing arts, the project analyzes the scope of an instruction-based preservation strategy, as a base for an extended museological registration practice.

The dissertation is divided into two parts or a total of five main chapters. The first chapter, *Cultural Heritage*, investigates the concept of cultural heritage and speaks for an understanding of cultural heritage as a process, drawing together material and immaterial instances rather than separating them. This emphasizes that cultural heritage is neither history nor the material artefacts in themselves. Contemporary ephemeral art forms are sought incorporated into the concept of cultural heritage and therefore also into the authorization of cultural heritage. The relationship between contemporary art and cultural heritage is traced in the last section of the chapter *Events at the Museum*, based on similarities of expression and behavior between the living contemporary art and the living cultural heritage. The chapter also draws lines between digital heritage, new media, and performing arts.

The second part of the dissertation examines specific registration practices deriving from Danish and international collections and archives. The focus is primarily on specific functionalities, perspectives, and models accounting for the conceptualization and description of the event as an occurrence, a meeting, or a process. The chapter *Organizing* pays particular attention to how categories emerge and develop and how new cultural paradigms and art

forms challenge the current categorization and organization principles. This is further illustrated in the following chapter, *Registration*, drawing on specific examples of conceptual documentation models.

The last chapter of the dissertation, *An Ontology of the Preservation of the Event*, deals with the conditions of preserving and supporting the occurrent artwork in a description model which incorporates the event-generating conditions of the artwork. This part is inspired by instruction-based artistic practices like installation and conceptual art, performance, and music. The description models for occurrent arts grow out of linking preservation strategic concepts from contemporary art, new media and digital art with the concepts of notation influenced by music.

Referencer

- Abercrombie, Nicholas og Bryan S. Turner (1978). „The Dominant Ideology Thesis“. I: *The British Journal of Sociology* 29.2, s. 149–170.
- Alivizatou, Marilena (2012). *Intangible Heritage and the Museum: New Perspectives on Cultural Preservation*. Critical Cultural Heritage Series. University College London Institute of Archaeology publications series. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Altshuler, Bruce (2005). „Collecting the New: A Historical Introduction“. I: *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*. Udg. af Bruce Altshuler. Princeton, NJ: Princeton University Press, s. 1–13.
- Andersen, Kaj Rex (1968). *HD-studiet i organisation, hovedopgave 1968, museumsregistrering*. Århus: Handelshøjskolen i Århus.
- Appadurai, Arjun (1986). „Introduction: Commodities and the Politics of Value“. I: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Udg. af Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2006). „The Thing Itself“. I: *Public Culture* 18.1.
- Assmann, Aleida (2006). „The Printing Press and the Internet: From a Culture of Memory to a Culture of Attention“. I: *SUNY series, Explorations in Postcolonial Studies: Globalization, Cultural Identities, and Media Representations*. Udg. af Natascha Gentz og Stefan Kramer. New York: State University of New York Press, s. 11–23.
- (2008). „Canon and Archive“. I: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Udg. af Astrid Erll og Ansgar Nünning. Berlin: Walter de Gruyter, s. 97–107.
- Assmann, Jan (1995). „Collective Memory and Cultural Identity“. Oversat af John Czaplicka. I: *New German Critique* 65, s. 125–133.
- Baudrillard, Jean (1996). „A Marginal System: Collecting“. I: *The System of Objects*. Oversat af James Benedict. London: Verso.
- Beardsley, Monroe C (1966). *Aesthetics: From Classical Greece to the Present*. Tuscoloosa London: University of Alabama Press.

- Bech, Marianne (2008). „FLUXUS IN LOVE“. I: *Fluxus Scores and Instructions: The Transformative Years "Make a salad."* Udg. af Jon Hendricks, Marianne Bech og Media Farzin. Detroit / Roskilde: The Gilbert og Lila Silverman Collection / Museet for Samtidskunst, s. 8–13.
- Bech, Marianne og Søren Friis Møller (2001). „Videodokumentation: En skitse til et nordisk netværkssamarbejde“. I: *Danske Museer* 1, s. 17–20.
- Bellini, P., I. Scaturro og J. R. Wilcoxon (2012). *DE4.3.1 Performing Arts Metadata vs Standardization (unplanned report)*. Projektleverence. ECLAP Project.
- Belting, Hans, Andrea Buddensieg og Peter Weibel, red. (2013). *Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe Cambridge, MA: ZMK, Center for Art og Media: The MIT Press.
- Bencard, Mogens (1993). „Museerne og verdensordenen: Kunstkammerets opståen og grundidé“. I: *Nordisk Museologi* 1, s. 3–16.
- Bendix, Regina (2009). „Heritage Between Economy and Politics: An Assessment from the Perspective of Cultural Anthropology“. I: *Intangible Heritage*. Udg. af Laura Jane Smith og Natsuko Akagawa. London: Routledge. Kap. 13, s. 253–269.
- Bennett, Tony (1988). „The Exhibitionary Complex“. I: *New Formations* 4, s. 73–102.
- Bjurman, Jens (2010). „Elektronmusikstudion: ett förteckningsarbete“. Speciale. Uppsala University.
- Bock, Christian m.fl., red. (1994). *Fylkingen: Ny musik og intermediakonst*. Stockholm: Fylkingen Förlag.
- Boeuf, Patrick Le (2013). „Transforming FRBR into FRBROO“. I: *Biblioteche, libri, documenti: dall'informazione alla conoscenza*. (Università La Sapienza, Rome). Udg. af Maria Teresa Biagetti.
- Bogue, Ronald (2014). „Scoring the Rhizome: Bussotti's Musical Diagram“. I: *Deleuze Studies* 8 (4 2014), s. 470–490.
- Bortolotto, Chiara (2007). „From Objects to Processes: UNESCO's 'Intangible Cultural Heritage'“. I: *Journal of Museum Ethnography* 19, s. 21–33.
- Bouchenaki, Mounir (2003). „The Interdependency of the Tangible and Intangible Cultural Heritage“. I: *ICOMOS 14th General Assembly and Scientific Symposium*. Udg. af ICOMOS.
- Bourriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.

- Brandt, Per Aage (2003). „Kognitiv semiotik: et forskningsparadigme for humaniora“. I: *Kognitiv semiotik: en antologi om sprog, betydning og erkendelse*. Udg. af Peer Franz Bundgård, Jesper Egholm og Martin Skov. København: Haase & Søn's Forlag, s. 59–87.
- Buckley, Bernadette (2008). „Mohamed is Absent. I am Performing: Contemporary Iraqi Art and the Destruction of Heritage“. I: *The Destruction of Cultural Heritage in Iraq*. Udg. af Peter G. Stone og Joanne Farchakh Bajjaly. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press. Kap. 28, s. 283–310.
- Cage, John (1969). *Notations*. New York: Something Else Press.
- Cameron, Fiona (2010). „Museum Collections, Documentation, and Shifting Knowledge Paradigms“. I: *Museums in a Digital Age*. Udg. af Ross Parry. London: Routledge, s. 80–95.
- Cameron, Fiona og Sarah Mengler (2009). „Complexity, Transdisciplinarity and Museum Collections Documentation“. I: *Journal of Material Culture* 14.2, s. 189–218.
- Casati, Roberto og Achille C Varzi (1999). *Parts and Places: The Structures of Spatial Representation*. Cambridge, MA: A Bradford Book.
- Clifford, James (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography Litterature and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Coessens, Kathleen (2013). „The Score Beyond Music“. I: *Sound Score: Essays on Sound, Score and Notation*. Udg. af Paulo de Assis, William Brooks og Kathleen Coessens. Leuven: Leuven University Press. Kap. Interlude III, s. 178–181.
- Crimp, Douglas (1980). „On the Museum's Ruins“. I: *October* 13, s. 41–57.
- Crofts, Nicholas (2010). „Grasping the Intangible: How Should Museums Document Intangible Heritage?“ I: *Museums in intercultural dialogue: New Practices in Knowledge Sharing and Information Integration*. Udg. af CIDOC.
- Cultural Affairs of Japan, Agency for, red. *Intangible Cultural Heritage: Protection System for Intangible Cultural Heritage in Japan*. Tokyo: Asia / Pacific Cultural Centre for UNESCO (ACCU).
- Damsholt, Tine, Camilla Mordhorst og Dorthe Gert Simonsen (2009). *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Udg. af Tine Damsholt, Camilla Mordhorst og Dorthe Gert Simonsen. Aarhus: Aarhus University Press.
- Damsholt, Tine og Dorthe Gert Simonsen (2009). „Materialiseringer: Processer, relationer og performativitet“. I: *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Aarhus University Press, s. 9–39.

- Danto, Arthur Coleman (1964). „The Artworld“. I: *The Journal of Philosophy* 61 (19 1964), s. 571–584.
- Davies, Stephen (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press.
- Dawson, Leilani (n.d.). „Standardized Terms for Contemporary Avant-Garde Art“. I: *FF Vocabulary Project*. Udg. af Franklin Furnace Archive. URL: http://franklinfurnace.org/research/texts_about_ff/ff_vocabulary_project.php (sidst set 12.12.2014).
- Dekker, Annet (2013). „The Question of Documents“. I: *Post Digital Research*. URL: <http://post-digital.projects.cavi.dk/?p=156> (sidst set 01.02.2014).
- Dekker, Annet, Gaby Wijers og Vivian van Saaze (2010). „The Art of Documentation“. I: *RTRSRCH* 2.2, s. 22–27.
- Deleuze, Gilles (1988). *Foucault*. Oversat af Seán Hand. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Oversat af Daniel W. Smith. London: Continuum.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Oversat af Brian Massumi. London: Continuum.
- Depocas, Alain (2013). „Documenting and Conserving Technological Art: The Evolution of Approaches and Methods“. I: *Preservation of Digital Art: Theory and Praxis*. Udg. af Bernhard Serexhe. Oversat af Imogen Forster. Karlsruhe: Ambra Verlag, s. 145–153.
- Derrida, Jacques (1995). „Archive Fever: A Freudian Impression“. Oversat af Eric Prenowitz. I: *Diacritics* 25.2, s. 9–63.
- Digitaliseringsudvalget (2009). *Digitalisering af kulturarven: Endelig rapport fra Digitaliseringsudvalget*. Rapport. Kulturministeriet.
- Doerr, Martin, Chryssoula Bekiari m.fl. (2008). „FRBRoo, a Conceptual Model for Performing Arts“. I: *2008 Annual Conference of CIDOC, Athens*. Sep. 2008, s. 06–18.
- Doerr, Martin og A Kritsotaki (2006). „Documenting Events in Metadata“. I: *The 7th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage VAST*. Udg. af M Ioannides m.fl.
- Doerr, Martin, Dimitris Plexousakis m.fl. (2004). „Supporting Chronological Reasoning in Archaeology“. I: *Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology Conference*. CAA. Prato, Italy.

- Douglas, Anne (2013). „Drawing and the Score“. I: *Sound Score: Essays on Sound, Score and Notation*. Udg. af Paulo de Assis, William Brooks og Kathleen Coessens. Leuven: Leuven University Press. Kap. 14, s. 206–217.
- Dreier, Thomas og Veronica Fischer (2013). „Conservation of Born-digital Art?: The Legal Framework of Copyright“. I: *Preservation of Digital Art: Theory and Praxis*. Udg. af Bernhard Serexhe. Karlsruhe: Ambra Verlag, s. 217–230.
- Dutton, Dennis (1987). „Why Intentionalism Won’t Go Away“. I: *Literature and the Question of Philosophy*. Udg. af Anthony J. Cascardi. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Elbæk, Uffe (2012). „Forslag til lov om ændring af museumsloven (Udvikling af museumsområdet m.v.)“. I: *Folketingstidende A*. URL: http://www.ft.dk/RIpdf/samling/20121/lovforslag/L24/20121_L24_fremsaettelsestale.pdf (sidst set 18.12.2015).
- Erll, Astrod (2008). „Cultural Memory Studies: An Introduction“. I: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Udg. af Astrid Erll og Ansgar Nünning. Berlin: Walter de Gruyter, s. 1–15.
- Ernst, Wolfgang (2012). *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Fabritius, Elisabeth (1982). „Registrering af kunstværker“. I: *SMN/Information 2*.
- Fauconnier, Gilles (2006). „Cognitive Linguistics“. I: *Encyclopedia of Cognitive Science*. John Wiley Sons.
- Floris, Lene og Annette Vasström (1999). *På museum: mellem oplevelse og oplysning*. Historieformidling 6. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Foucault, Michel (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Oversat af Alan Sheridan. New York: Vintage Books.
- Frandsen, Nikolaj og Jesper Boysen (2003). „Et fælles registreringssystem til museer og arkiver“. I: *Fortid og Nutid*, s. 205–217.
- Gell, Alfred (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Goldberg, RoseLee (2011). *Performance Art: From Futurism to the Present*. 3. udg. London: Thames & Hudson.
- Goodman, Nelson (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing.
- (1977). *The Structure of Appearance*. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing Company.

- Groth, Sanne Krogh (2010). „To musikkulturer - én Institution: Forskningsstrategier og text-ljudkompositioner ved det svenske elektronikusikstudie EMS i 1960'erne og 1970'erne“. Ph.d.-afh. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.
- Groys, Boris (1993). „The Logic of Collection“. I: *The Journal Nordic Museology* 1993-2, s. 73–86.
- Halbwachs, Maurice (1980). *The Collective Memory*. Harper Colophon Books. New York: Harper & Row.
- Halliwell, Chris (2013). „Compositional Mnemotechnics as Diagrams“. I: *Notation in Contemporary Music: Composition, Performance, Improvisation*. Contemporary Music Research. London: Goldsmiths, University of London.
- Hansen, Henrik Jarl og Christian Ertmann-Christensen (2014). „Mod en fælles dansk infrastruktur for samlingshåndtering og formidling“. I: *Sharing is Caring: Åbenhed og deling i kulturarvssektoren*. Udg. af Merete Sanderhoff. Statens Museum for Kunst, s. 154–160.
- Harpring, Patricia (2014). *Categories for the Description of Works of Art*. Udg. af Murtha Baca og Patricia Harpring. The J. Paul Getty Trust. College Art Association. URL: http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/ (sidst set 07.08.2015).
- Hassard, Frank (2009). „Intangible Heritage in the United Kingdom: The Dark Side of Enlightenment?“ I: *Intangible Heritage*. Udg. af Laura Jane Smith og Natsuko Akagawa. London: Routledge, s. 271–288.
- Hastik, Canan, Arnd Steinmetz og Bernhard Thull (2013). „Ontology-Based Framework for Real-Time Audiovisual Art“. I: *IFLA WLIC 2013 - Singapore - Future Libraries: Infinite Possibilities*. Singapore.
- Hastrup, Kirsten (2006). „Den uhåndgribelige kulturarv: En konvention til debat“. I: *Begrebet immateriel kulturarv*. Udg. af Kulturministeriets Forskningsudvalg. Kulturministeriet, s. 7–15.
- Hendricks, Jon (2008). „Some Notes on Fluxus Scores and Instructions“. I: *Fluxus Scores and Instructions: The Transformative Years "Make a salad."* Udg. af Jon Hendricks, Marianne Bech og Media Farzin. Detroit / Roskilde: The Gilbert og Lila Silverman Collection / Museet for Samtidskunst, s. 14–19.
- Henriksen, Sofie Laier, Wiel Seuskens og Gaby Wijers (2012). *D6.1 Guidelines for a Long-term Preservation Strategy for Digital Reproductions and Metadata*. Projektleverence. Digitizing Contemporary Art.

- Higgins, Dick (1966). *Intermedia*. New York: Something Else Press.
- Higgins, Dick og Hannah Higgins (2001). „Intermedia“. I: *Leonardo* 34.1, s. 49–54.
- Higgins, Hannah (2002). *Fluxus Experience*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- ICOM (2002). *Shanghai Charter*. URL: http://archives.icom.museum/shanghai_charter.html (sidst set 02.03.2015).
- (2003). „ICOM 2004 Seoul“. I: *Museums and Intangible Heritage*. Bd. 53. ICOM News 4, s. 10.
- (2013). *ICOM Code of Ethics for Museums*.
- ICOM Danmark (2006). *ICOM's etiske regler*. Viborg: Museumstjenesten.
- ICOMOS (1994). *The Nara Document on Authenticity*.
- IFLA (2009). *Functional Requirements for Bibliographic Records*.
- Innocenti, Perla (2012). „Rethinking Authenticity in Digital Art Preservation“. I: *iPRES 2012 – 9th International Conference on Preservation of Digital Objects*, s. 63–67.
- (2013). „Keeping the Bits Alive: Authenticity and Longevity for Digital Art“. I: *Preservation of Digital Art: Theory and Praxis*. Udg. af Bernhard Serexhe. Karlsruhe: Ambra Verlag, s. 217–230.
- Ippolito, Jon (2003). „Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire“. I: *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. Udg. af Alain Depocas, Jon Ippolito og Caitlin Jones. New York: Guggenheim Museum Publications, s. 47–53.
- Irvin, Sherri (2005). „The Artist's Sanction in Contemporary Art“. I: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63.4, s. 315–326.
- Jalving, Camilla (2011). *Værk som handling: Performativitet, kunst og metode*. København: Museum Tusculanum Forlag.
- Jensen, Bernard Eric (2008). *Kulturarv: et identitetspolitisk konfliktfelt*. København: Gads Forlag.
- Jensen, Mette Bjerrum (2009). „Kulturarven og myten om den historiske identitet: En diskursanalyse af arkæologiens rolle i det senmoderne samfund“. Ph.d.-afh. Institut for Antropologi, Arkæologi og Lingvistik, Aarhus Universitet.
- Jespersen, Svend (1985). *Saglig registrant for kulturhistoriske museer*. Brede: Dansk Folkemuseum.

- Johansson, Pär (2010). „The Archive of EMS and Related Archives“. I: *The EAM Librarian*. URL: <http://eamlibrarian.blogspot.dk/2010/06/archive-of-ems-and-related-archives.html> (sidst set 29.01.2016).
- (2014). „Electronic Music Archives in the Collections of The Swedish Performing Arts Agency“. I: *Hz* 19. URL: <http://www.hz-journal.org/n19/johansson.html> (sidst set 12.12.2014).
- Jones, Amelia (2013). „Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History“. I: *Performing Archives/ Archives of Performance*. Udg. af Gunhild Borggreen og Rune Gade. København: Museum Tusculanum Forlag, s. 53–72.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1995). „Theorizing Heritage“. I: *Ethnomusicology* 39.3, s. 367–380.
- (2000). „The Museum as Catalyst“. I: *Museums 2000: Confirmation or Challenge*. Udg. af Per-Uno Arben. Stockholm: Riksutställningar.
- (2004). „Intangible Heritage as Metacultural Production“. I: *Museum International* 56.1-2, s. 52–65.
- (2007). „Performance Studies“. I: *The Performance Studies Reader*. Udg. af Henry Bial. 2. udg. London: Routledge. Kap. 5, s. 43–55.
- Kittler, Friedrich (1996). „Museum on the Digital Frontier“. I: *The End(s) of the Museum*. Oversat af Joachim Neugroschel. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, s. 67–80.
- Kofod, Else Marie (2006). „Folkets fortællinger som kilder til kundskab“. I: *Begrebet Immateriel Kulturarv*. Kulturministeriets Forskningsudvalg, s. 34–43.
- (2012). *Rapport til UNESCO*. Dansk Folkemindesamling. URL: http://www.kb.dk/da/nb/fag/dafos/Forskning/Immateriel_kulturarv/Rapport_2012.html (sidst set 27.10.2014).
- Kopytoff, Igor (1986). „The Cultural Biography of Things: Commodification as Process“. I: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Udg. af Arjun Appadurai.
- Kreps, Christina (2005). „Indigenous Curation as Intangible Heritage: Thoughts on the Relevance of the 2003 UNESCO Convention“. I: *Theorizing Cultural Heritage* 1.2, s. 3–8.
- (2007). „Non-Western Models of Museums and Curation in Crosscultural Perspective“. I: *A Companion to Museum Studies*. Blackwell Publishing Ltd. Kap. 28, s. 457–472.
- Kullberg, Mads (2010). *Registreringsprocedure, værksamling addendum*. Roskilde: Museet for Samtidskunst.

- Kullberg, Mads (2015). „Skal al kunst registreres som kunstværker?“ I: *Cybermuseumologi: kunst, museer og formidling i et digitalt perspektiv*. Udg. af Rune Gade og Ane Hejlskov Larsen. Aarhus University Press, s. 329–343.
- Kulturministeriet (2001). *Lov nr. 473 af 07/06/2001: Museumslov*. URL: <https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=11802>.
- (2003). *Udredning om bevaring af kulturarven*.
- (2011). *Udredning om fremtidens museumslandskab*.
- (2014a). *LBK nr 1144 af 23/10/2014: Bekendtgørelse af lov om ophavsret*. URL: <https://www.retsinformation.dk/pdfPrint.aspx?id=164796>.
- (2014b). *LBK nr 358 af 08/04/2014: Bekendtgørelse af museumsloven*. URL: <https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=162504>.
- Kulturministeriets Forskningsudvalg, red. (2006). *Begrebet immateriel kulturarv*. Kbh.: Kulturministeriet.
- Kurin, Richard (2004a). „Museums and Intangible Heritage: Culture Dead or Alive?“ I: *ICOM News* 4, s. 7–8.
- (2004b). „Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal“. I: *Museum International* 56.1-2, s. 66–77.
- Kwon, Miwon (2002). *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- (2006). „Forpligtelser forbinder“. Oversat af Thomas Qvindbjerg Pedersen. I: *Lettre Internationale* 6, s. 25–28.
- Lakoff, George (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George og Mark Johnson (1980). „The Metaphorical Structure of the Human Conceptual System“. I: *Cognitive Science* 4.2, s. 195–208.
- (2008). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Langer, Susanne Katherina (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art*. Lyceum editions. New York: Charles Scribner's Sons.
- Larsson, Christer (2008). „Från SweMARC till MARC21 svenska erfarenheter“. I: LIBRIS, Kungl. biblioteket, Sverige. URL: http://www.kb.se/dokument/Libris/Oslo_2008-02-07.pdf (sidst set 18.09.2014).
- Latour, Bruno (1999). *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- (2005). *Reassembling the social-an introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.
- Latour, Bruno og Adam Lowe (2011). „The Migration of the Aura or How to Explore the Original Through its Facsimiles“. I: *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*. Udg. af Bartscherer Thomas og Roderick Coover. Chicago: The University of Chicago Press, s. 275–297.
- Laurenson, Pip (2006). „Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations“. I: *Tate Papers* 6. URL: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/authenticity-change-and-loss-conservation-time-based-media> (sidst set 18.09.2014).
- (2011). „Vulnerabilities and Contingencies in the Conservation of Time-based Media Works of Art“. I: *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Udg. af Tatja Scholte og Glenn Wharton. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 35–48.
- Lowenthal, David (1998). „Fabricating Heritage“. I: *History & Memory* 10.1, s. 5–24.
- Lyck, Lise (2010). *Museer: hvorfor og hvordan?* Lise Lyck.
- Macdonald, Sharon J. (2003). „Museums, National, Postnational and Transcultural Identities“. Vers. per. I: *Museum and Society* 1.1, s. 1–16.
- MacNeil, Heather Marie og Bonnie Mak (2007). „Construction of Authenticity“. I: *Library Trends* 56.1, s. 26–52.
- Manovich, Lev (2001a). „Post-media Aesthetics“. I: *(Dis)Locations*. Udg. af Astrid Sommer.
- (2001b). *The language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- (2013). *Software Takes Command*. New York, N.Y: Bloomsbury.
- Mason, Rhiannon (2007). „Cultural Theory and Museum Studies“. I: *A Companion to Museum Studies*. Blackwell Publishing Ltd. Kap. 2, s. 17–32.
- Massumi, Brian (2011). *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mathiesen, Dorte Skaaning, red. (2006). *Kulturkanonen*. Kulturkontakten Særnummer. Kulturministeriet.
- McLuhan, Marshall (2001). *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge.
- Merriman, Nick (1991). *Beyond the Glass Case: The Past, the Heritage and the Public in Britain*. London: Leicester University Press.

- Meyer, Kristine Hoff (2014). *Appendix 3A: Begrebsmodel for Fælles Museums-IT*. Vers. 1. København: Kulturstyrelsen. URL: http://www.kulturstyrelsen.dk/fileadmin/user_upload/kulturarv/databaser/SARA_begrebsmodel.pdf (sidst set 29.07.2015).
- Mitchell, William J. (1994). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge: MIT Press.
- Moody, Ellen (2015). „The Abandonment of "Artist Intent"“. I: *VoCA. Voices in Contemporary Art*. Udg. af VoCA. URL: <http://www.voca.network/artist-intent/> (sidst set 18.12.2015).
- Museet for Samtidskunst & New Media Forum (2006). *New Media: definitioner, ophavsret, registrering*. Roskilde: Museet for Samtidskunst.
- Nationalmuseet (2011). „Registrering“. I: *Nationalmuseets Samlingsmanual*. København: Nationalmuseet. Kap. 3.
- Norden, Eric (1969). „The Playboy Interview : Marshall McLuhan“. I: *Playboy Magazine*.
- O'Doherty, Brian (1999). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press.
- Olsen, Sanne Kofod (2012). *Museet for Samtidskunst. Den levende kunsts museum. Visionsstrategi 2013-2015*. Museet for Samtidskunst.
- Otto, Lene (2009). „Kulturarv“. I: *Gyldendal Den Store Danske*. URL: http://www.denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Folkeslag/Etnografiske_termer/kulturarv (sidst set 19.11.2014).
- Petersson, Dag (2004). „Archiving the Potentialities of Events“. I: *English Studies in Canada* 30, s. 39–50.
- Pettersson, Gunnel og Måns Wrange (2006). „Videokonst i Sverige: från alternativ til institution“. I: *Konst som rörlig bild: från Diagonalsymfonin til Whiteout*. Udg. af Astrid Söderbergh Widding. Bokförlaget Langenskiöld. Kap. 3, s. 129–173.
- Pinna, Giovanni (2003). „Intangible Heritage and Museums“. I: *Museums and Intangible Heritage*. Bd. 53. ICOM News 4, s. 4.
- Reason, Matthew (2006). *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan Limited.
- Rectanus, Mark W. (2007). „Globalization“. I: *A Companion to Museum Studies*. Blackwell Publishing Ltd. Kap. 23, s. 381–397.
- Rigsrevisionen (2014). *Beretning om statsanerkendte museers sikring af kulturarven*. Rigsrevisionen. URL: <http://www.rigsrevisionen.dk/media/1943212/statsanerkendte-museers-sikring-af-kulturarven.pdf> (sidst set 24.09.2014).

- Rinehart, Richard (2007). „The Media Art Notation System: Documenting and Preserving Digital/Media Art“. I: *Leonardo* 40.2, s. 181–187.
- Rinehart, Richard og Jon Ippolito (2014). *Re-collection: Art, New Media, and Social Memory*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Rosch, Eleanor (1978). „Principles of Categorization“. I: *Cognition and Categorization*. Udg. af Eleanor Rosch og Barbara B. Lloyd. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, s. 27–48.
- Rosenmeier, Morten (2007). *Ophavsret for begyndere: En bog til ikke-jurister*. København: Jurist- og Økonomiforbundets Forlag.
- Rosenmeier, Morten og Stina Teilmann, red. (2005). *Art and Law: The Copyright Debate*. København: Jurist- og Økonomiforbundets Forlag.
- Scholte, Tatja og Glenn Wharton, red. (2011). *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Simon, Nina (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0.
- Simonsen, Mia Berg (2007). *Å bevare det flyktige: En utredning om et nasjonalt arkiv for videokunst*. Bergen: Norsk Kulturråd.
- Sjöström, Eric (2010). *I samspel med musiklivet – en ny nationell plattform för musiken*. URL: <http://data.riksdagen.se/fil/378D1563-3AB7-4FA5-B60E-A91ABCA47874> (sidst set 29.01.2016).
- Skot-Hansen, Dorte (2008). „Når oplysning bliver til en oplevelse“. I: *Kulturforvalterne unlimited*.
- Skounti, Ahmed (2009). „The Authentic Illusion: Humanity’s Intangible Cultural Heritage, the Moroccan Experience“. I: *Intangible Heritage*. Udg. af Laura Jane Smith og Natsuko Akagawa. London: Routledge. Kap. 4, s. 74–92.
- Smith, Laura Jane (2006). *Uses of Heritage*. New York: Routledge.
- Smith, Laura Jane og Natsuko Akagawa (2009). „Introduction“. I: udg. af Laura Jane Smith og Natsuko Akagawa. London: Routledge, s. 1–9.
- Sola, Tomislav (2004). „Redefining Collecting“. I: *Museums and the Future of Collecting*. Udg. af Simon J. Knell. 2. udg. Ashgate, s. 250–260.
- Stiegler, Bernard (2010). „Memory“. I: *Critical Terms for Media Studies*. Udg. af W. J. T. Mitchell og Mark B. N. Hansen. Chicago: University of Chicago Press, s. 64–87.
- Stovel, Herb (2008). „Origins and Influences of the Nara Document on Authenticity“. I: *APT Bulletin: Journal of Preservation Technology* 39.2/3 (9–17 2008).
- Strandgaard, Ole (2010). *Museumsbogen: Praktisk museologi*. Højbjerg: Forlaget Hikuin.

- Søndergaard, Morten (2009). „The Digital Archive Experience“. I: *RE_ACTION: The Digital Archive Experience: Renegotiating the Competences of the Archive and the (Art)museum in the 21st Century*. Udg. af Morten Søndergaard og Mogens Jacobsen. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, s. 25–45.
- Task Force on Archiving of Digital Information (1996). *Preserving Digital Information. Report to the Commission on Preservation and Access and the Research Libraries Group*. The Commission on Preservation, Access og The Research Libraries Group.
- Taylor, Arlene G (2004). *The Organization of Information*. 2. udg. Library and Information Science Text Series. Westport, CT: Libraries Unlimited.
- Teilmann, Peter Christensen (2010). *Kulturliv, institutioner, praksis og formidling*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- The Consultative Committee for Space Data Systems (2012). *Reference Model for an Open Archival Information System (OAIS), Recommended Practice, CCSDS 650.0-M-22*. URL: <http://public.ccsds.org/publications/archive/650x0m2.pdf> (sidst set 29.01.2016).
- Trant, Jennifer (2009). „Tagging, Folksonomy and Art Museums: Early Experiments and Ongoing Research“. I: *Journal of Digital Information* 10.1.
- Trant, Jennifer og Bruce Wyman (2006). „Investigating Social Tagging and Folksonomy in Art Museums With *steve.museum*“. I: *Tagging Workshop, World Wide Web 2006*. Edinburgh.
- Udenrigsministeriet og Martin Lidegaard (2014). *BKI nr 18 af 16/10/2014: Bekendtgørelse om udvidelse til Grønland af UNESCO's konvention af 17. oktober 2003 om beskyttelse af den immaterielle kulturarv*. URL: <https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=165193> (sidst set 29.01.2016).
- UNESCO (1972). *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*.
- (2003a). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*.
- (2003b). *Guidelines for the Preservation of Digital Heritage*.
- (2008). „Konvention til beskyttelse af den immaterielle kulturarv“. Oversat af Mariann Brus Hedelund. I: *Kulturudvalget 2008-09 KUU alm. del Bilag 377*. URL: <http://www.ft.dk/samling/20081/almdel/kuu/bilag/377/738636.pdf> (sidst set 29.01.2016).
- V2 (2004). *Capturing Unstable Media: Deliverable 1.2 – Documentation and Capturing Methods for Unstable Media Arts*. Projektleverence.

- Valtysson, Bjarki (2008). „Access Culture: The Remixable Culture of Prosumers and the Cultural Policy of the European Union“. Ph.d.-afh. Institut for Kommunikation, Virksomhed og Informationsteknologier (CBIT), Roskilde Universitet.
- Vasström, Annette (1999). „Udstillinger og de ægte ting“. I: *På museum: mellem oplevelse og oplysning*. Udg. af Lene Floris og Annette Vasström. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag, s. 61–104.
- Vergo, Peter, red. (1997). *New Museology*. London: Reaktion Books.
- Weschenfelder, Klaus (2013). „Museum and Amnesia: An Attempt at a Review“. I: *Preservation of Digital Art: Theory and Praxis*. Udg. af Bernhard Serexhe. Oversat af Justin Morris. Karlsruhe: Ambra Verlag, s. 125–136.
- Wharton, Glenn (2005). „The Challenges of Conserving Contemporary Art“. I: *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*. Udg. af Bruce Altshuler. Princeton, NJ: Princeton University Press, s. 163–178.
- Williams, James (2008). *Gilles Deleuze's Logic of Sense: A Critical Introduction and Guide*. Critical Introductions and Guides. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wimsatt Jr., W. K. og M. C. Beardsley (1946). „The Intentional Fallacy“. I: *The Sewanee Review* 54.3, s. 468–488.
- Witt, Torben (1998). „Kulturarv - Hvad taler vi om?“ I: *Nordisk Museologi* 1, s. 17–24.
- Wittgenstein, Ludwig (1995). *Filosofiske Undersøgelser*. Oversat af Jes Adolphsen og Lennart Nørreklit. 2. udg. København: Munksgaard/Rosinante.
- Wohlfahrt, Eske, Øjvind Brøgger m.fl. (2009). *Regin Kunst brugervejledning*. Kulturarvsstyrelsen.
- Wohlfahrt, Eske, Christian Ertmann-Christensen og Øjvind Brøgger (2012). *Regin-kulturhistorie brugervejledning*. Kulturarvsstyrelsen.
- Zacks, Jeffrey M og Barbara Tversky (2001). „Event Structure in Perception and Conception“. I: *Psychological Bulletin* Vol.127(1), s. 3–21.
- Zadeh, Lotfi A. (1965). „Fuzzy Sets“. I: *Information and Control* 8, s. 338–353.
- Zell, Michael (2011). „Rembrandt's Gifts: A Case Study of Actor-Network-Theory“. I: *JHNA. Journal of Historians of Netherlandish Art* 3.2. URL: <http://jhna.org/index.php/past-issues/volume-3-issue-2/143-zell-rembrandts-gifts> (sidst set 20.03.2014).
- Øhrgaard, Lisbeth (2007). „Hvad er kulturarv“. I: *Dansk Arkitektur Center: Arkitekturpolitik 2007*. URL: <http://www.dac.dk/media/9784/Kulturarvhvaderdet.pdf> (sidst set 29.01.2016).

Aviser, tidsskrifter og dagblade

- Bolvig, Axel (1995). „Hændelser i kunsten“. I: *Politiken* (PS 26. feb. 1995), s. 11.
- Brooke, James (1997). „Controversy Over Memorial to Winners at Little Bighorn“. I: *New York Times* (24. aug. 1997). URL: <http://www.nytimes.com/1997/08/24/us/controversy-over-memorial-to-winners-at-little-bighorn.html> (sidst set 29.01.2016).
- Christensen, Carina (2010a). „Sprogligt demokrati på nettet“. I: *Jyllands-Posten* (19. feb. 2010), s. 21.
- (2010b). „Sprogligt demokrati på nettet“. I: *Kulturministeriet* (19. feb. 2010).
- Christiansen, Ralf (2001). „Ny cd: Future 3’ diskrete charme“. I: *Information* (21. maj 2001), s. 7.
- Hansen, Elisabeth Delin (1991). „Med Kikkerten for det blinde øje“. I: *Politiken* (18. jul. 1991), s. 7.
- Hansen, Thomas Søje (2003). „Flygtig kulturarv er let at sikre“. I: *Berlingske Tidende* (3. dec. 2003).
- Hundevadt, Kim (2001). „Værdier: Frikadellen som kulturarv“. I: *Jyllands-Posten*. Indblik (9. sep. 2001), s. 1.
- Kern, Kristine m.fl. (1995). „Kunst for nutiden“. I: *Politiken* (Kultur og debat 6. feb. 1995), s. 3.
- Petersen, Steen Estvad (1991). „Dansk råstof Bygningskultur“. I: *Weekendavisen* (1. sektion 2. aug. 1991), s. 21.
- Sandbye, Mette (2000). „Både for øjet og øret“. I: *Weekendavisen* (2. sektion, kultur 21. jul. 2000), s. 2.
- (2006). „Kunstrevy: Kunsten som mødested“. I: *Weekendavisen* (3. sektion, kultur 10. mar. 2006), s. 12.
- Stenstrup, Mads (2002). „Sandskulptur-festival: Forvitret sandkunst“. I: *Jyllands-Posten* (15. jul. 2002).
- Stockmann, Camilla (2015). „Vi er vel alle kulturradikale“. I: *Politiken* (Kultur 2015), s. 1, 6–7.
- Tøjner, Poul Erik (1991). „Oplysningstid: Lysværker. Thorbjørn Lausten på Statens Museum for kunst“. I: *Weekendavisen* (2. sektion 10. maj 1991), s. 14.
- Ukendt (1996). „Klovn i 100 år“. I: *Aktuelt* (3. aug. 1996).
- (2003). „Den litterære kogekunst“. I: *Fyns Stiftstidende* (20. sep. 2003).

- (2011). „Verdens første webmuseum“. I: *Kunsten.nu* (16. maj 2011). URL: <http://www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?design+museum+danmark+webmuseum> (sidst set 29.01.2016).
- Villadsen, Jeppe (2002). „Når kulturarv smuldrer“. I: *Information* (10. maj 2002).
- Øhrstrøm, Daniel (2010). „Fremtidens kunst bliver mere kvindelig“. I: *Kristelig Dagblad* (5. maj 2010), s. 9.

Internetsider

- BAM/PFA (n.d.). *Archiving the Avant-Garde*. URL: <http://archive.bampfa.berkeley.edu/about/avantgarde> (sidst set 09.02.2016).
- Center for Designforskning og Designmuseum Danmark (n.d.). *webmuseum.dk: Om museet*. URL: <http://www.webmuseum.dk/om-webmuseum> (sidst set 09.02.2016).
- CIDOC CRM (n.d.). *Monument to Balzac*. URL: http://www.cidoc-crm.org/crm_core/core_examples/balzac.html (sidst set 09.02.2016).
- Cover Pages (2004). *MPEG-21 Part 2: Digital Item Declaration Language (DIDL)*. URL: <http://xml.coverpages.org/mpeg21-didl.html> (sidst set 09.02.2016).
- DOCAM (n.d.). *Glossaurus: Components*. URL: http://www.docam.ca/glossaurus/view_Label.php?id=4&lang=1 (sidst set 09.02.2016).
- Europeana (n.d.). *Europeana*. URL: <http://www.europeana.eu/portal/> (sidst set 09.02.2016).
- Forging the Future (n.d.[a]). *Forging the Future: New Tools for Variable Media Preservation*. URL: <http://forging-the-future.net/> (sidst set 09.02.2016).
- (n.d.[b]). *Variable Media Questionnaire*. URL: <http://variablemediaquestionnaire.net/> (sidst set 09.02.2016).
- Franklin Furnace Archive (n.d.). *About Franklin Furnace*. URL: <http://franklinfurnace.org/about/index.php> (sidst set 09.02.2016).
- GAMA (n.d.). *GAMA: Gateway to the Archives of Media Art: About GAMA*. URL: <http://www.gama-gateway.eu/index.php?id=10> (sidst set 09.02.2016).
- Guggenheim (n.d.). *The Variable Media Initiative*. URL: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/conservation/conservation-projects/variable-media> (sidst set 09.12.2014).
- ICOM (n.d.). *Intangible Heritage*. URL: <http://icom.museum/programmes/intangible-heritage/> (sidst set 09.02.2016).

- Kulturministeriet (n.d.). *Ophavsret*. URL: <http://kum.dk/kulturpolitik/ophavsret/> (sidst set 09.02.2016).
- Kulturstyrelsen (n.d.[a]). *Kunstindeks Danmark & Weilbachs kunstnerleksikon*. URL: <https://www.kulturarv.dk/kid/Forside.do> (sidst set 09.02.2016).
- (n.d.[b]). *Museernes Samlinger*. URL: <https://www.kulturarv.dk/mussam/Forside.action> (sidst set 09.02.2016).
- m-cult (n.d.). *m-cult.net*. URL: <http://www.m-cult.org/projects/m-cultnet> (sidst set 29.01.2016).
- Musikverket (n.d.). *Om Musikverket*. URL: <http://musikverket.se/om-musikverket/> (sidst set 09.02.2016).
- Nationalmuseet (n.d.). *Historien om Danmarks Nyere Tid*. URL: <http://natmus.dk/forsknings-og-formidlingsafdelingen/danmarks-nyere-tid/historie/> (sidst set 09.02.2016).
- Pligtaflevering (n.d.). *Pligtaflevering*. URL: <http://www.pligtaflevering.dk/> (sidst set 09.02.2016).
- The International Organization for Standardization (ISO) (n.d.). *ISO 21127:2014: Information and documentation – A reference ontology for the interchange of cultural heritage information*. URL: http://www.iso.org/iso/home/store/catalogue_ics/catalogue_detail_ics.htm?csnumber=57832 (sidst set 09.02.2016).
- UNESCO (n.d.). *Linguistic versions of the 2003 Convention*. URL: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/in-other-languages-00102> (sidst set 09.02.2016).
- Variable Media Network (n.d.). *Variable Media Network*. URL: <http://www.variablemedia.net/e/index.html> (sidst set 09.02.2016).

Illustrationer

1	Grafisk fremstilling af forekomsterne af henholdsvis kulturarv og kulturarvsstyrelse (begge ord trunkeret) i de danske skriftlige medier fra 1990–2014. Første forekomst i 1991. På grund af en relativt stor forekomst af den ukorrekte stavemåde “kulturarvstyrelsen” (med enkelt s), er denne også medtaget i søgningen. Søgning på trunkeret “kulturarv” indeholder i sagens natur også forekomster af trunkeret “kulturarvsstyrelse” og “kulturarvsstyrelse”. Søgning 1: “kulturarv*”; Søgning 2: “kulturarvsstyrelse* OR kulturarvsstyrelse*”. Data: Infomedia.dk	46
2	Grafisk fremstilling af søgning på ordene flygtig, immateriel og uhåndgribelig i par med henholdsvis kulturarv og kunst i de danske skriftlige medier fra 1990–2014. Første forekomst i 1991. Ordene er alle trunkerede. Søgning 1: “flygtig*/kunst*”; Søgning 2: ”immateriel*/kunst*“; Søgning 3: ”uhåndgribelig* kunst*“; Søgning 4: ”flygtig* kulturarv*“; Søgning 5: ”immateriel*/kulturarv*“; Søgning 6: ”uhåndgribelig* kulturarv*“; Søgning 6: ”uhåndgribelig* kulturarv*“. Data: Infomedia.dk	47
3	Grafisk sammenligning af ordene uhåndgribelig, immateriel og flygtig i par med henholdsvis kunst og kulturarv samlet set for hele undersøgelsesperioden 1990–2014. Første forekomst i 1991. Ordene er alle trunkerede. Baseret på samme data som i figur 2. Data: Infomedia.dk	48
4	<i>The Art-Culture-System. A Machine for Making Authenticity.</i> Optegnet efter James Cliffords diagram (egen oversættelse til dansk) (Clifford, 1988, s. 224)	71
5	Group 1 Entities and Primary Relationship (IFLA, 2009, s. 14)	112
6	Sammenflettet konceptualisering af de forskellige blik på eller indgangsvinkler til Auguste Rodins <i>Monument to Balzac</i> modelleret i CIDOC CRM (gengivet fra CIDOC CRM, n.d.)	117
7	Illustrativ fremstilling af forholdet mellem transskriptiv (tv.) og præskriptiv notation (th.)	144

182 Illustrationer

- 8 Illustrativ fremstilling af hvordan partituret som diagram skaber grundlag
for en modulær og udviklende begivenhedsgenerering. 152
- 9 Indfoldning af kalkering og partitur i modellen for den generative notation. . 153

